СЕВЕРО-ЗАПАДНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ
РУССКИЙ ХРИСТИАНСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ



*Издание подготовлено в рамках региональной программы
Северо-Западного отделения
Российской академии образования*

1 02 – 13
77 – 1



Серия
«РУССКИЙ ПУТЬ»



М.Ю.ЛЕРМОНТОВ:
PRO ET CONTRA

*Личность и творчество Михаила Лермонтова
в оценке русских мыслителей и исследователей*

Антология

Издательство
Русского Христианского гуманитарного института
Санкт-Петербург
2002

Серия «РУССКИЙ ПУТЬ»

Ответственный редактор тома

Д. К. Бурлака

Составители:

В. М. Маркович, Г. Е. Потапова

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект 01—04—16013

М. Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, вступ. статья В. М. Марковича, коммент. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Заварзиной. — СПб.: РХГИ, 2002. — 1080 с. — (Русский путь).

В антологии представлены наиболее значительные и яркие суждения о Лермонтове, высказывавшиеся русскими критиками, мыслителями, писателями и исследователями. В соответствии с принципом «pro et contra» составители стремились с возможной объективностью воссоздать историю рецепции поэта прежде всего в ее неожиданных поворотах и переменах оценок.

Книга рассчитана на самый широкий круг читателей и может быть полезна для преподавателей и студентов вузов, а также для учащихся других учебных заведений.

ISBN 5-88812-126-6



ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Вы держите в руках очередную книгу «Русского Пути» — «М. Ю. Лермонтов: pro et contra». Лермонтов — «ночное светило русской поэзии» по словам Д. С. Мережковского — фигура знаковая для русской культуры, поэтому выход книги о нем в серии «Русский Путь» является достаточным поводом, чтобы вспомнить историю серии и рассказать о планах ее дальнейшего развития.

«Русский Путь» — не просто научный или учебный проект, хотя стремление постоянно совершенствовать научно-редакционную подготовку и ориентация на студенческо-преподавательскую аудиторию очевидны. По существу, серия представляет собой феномен национального самосознания, один из путей, которым русская культура пытается осмыслить свою судьбу. Соответственно, «Русский Путь» исходно замышлялся как серия книг не только о мыслителях, но и шире — о творцах отечественной культуры и истории.

Изначальный замысел проекта состоял в стремлении представить русскую культуру в системе сущностных суждений о самой себе, отражающих динамику ее развития во всей ее противоречивости. На первом этапе развития проекта «Русский Путь» в качестве символизации национального культуротворчества были избраны выдающиеся люди России. Состав книг формировался как сборник исследований и воспоминаний, компактных по размеру и емких по содержанию, оценивающих жизнь и творчество этих представителей русской культуры со стороны других видных ее деятелей — сторонников и продолжателей либо критиков и оппонентов. В результате перед глазами читателя предстали своего рода «малые энциклопедии» о Н. Бердяеве, П. Флоренском, К. Леонтьеве, В. Розанове, Вл. Соловьеве, К. Победоносцеве, арх. Феодоре (Бухареве), а также Н. Гумилеве, М. Горьком, В. Набокове, А. Пушкине.

Институту удалось привлечь к сотрудничеству в «Русском Пути» замечательных ученых, деятельность которых получила поддержку Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), придавшего качественно новый импульс развитию проекта. В результате «Русский Путь» расширяется структурно и содержательно.

Антологии, посвященные жизни и творчеству В. И. Вернадского и И. П. Павлова, открыли анонсированное в 1997 году направление «Русского Пути», связанное с осмыслением деятельности ученых, которые

оказали трансформирующее воздействие на национальную ментальность и развитие мировой науки.

РХГИ подготовил новый слой антологий: о творцах российской политической истории и государственности. Он открылся книгой об основателе Российской Империи, зачинателе Петербургской эпохи России — Петре Великом и продолжится книгами о российских императорах до Николая II.

Иной вектор расширения «Русского Пути» связан с сознанием того, что национальные культуры формируются в более широком контексте — мирового культурно-исторического процесса, испытывая воздействие, как правило опосредованное, со стороны творцов иных культурных миров.

Серию «Западные мыслители в русской культуре» РХГИ открыл антологиями «Ницше: pro et contra», «Шеллинг: pro et contra», «Платонизм: pro et contra». Подготовлены антологии «Ж.-Ж. Руссо: pro et contra», «Августин: pro et contra».

Принципиально новым шагом, расширяющим тематику «Русского Пути», станет переход от персоналий к реалиям. Последние могут быть выражены различными терминами — «универсалии культуры», «мифологемы-идеи», «формы сознания», «категории духовного опыта», «формы религиозности». Первым шагом в реализации этой идеи стало издание антологии «Вехи: pro et contra», следующими, надеемся, «Смена вех: pro et contra», «Большевизм: pro et contra», «Евразийство: pro et contra». В 2000 г. вышла в свет антология «Москва—Петербург: pro et contra. Феномены Москвы и Санкт-Петербурга в оценке русских мыслителей и исследователей».

Вокруг идей-мифологем типа «судьба», «смерть», «свобода» можно сгруппировать действительно «звездные» суждения, что труднодостижимо, когда речь идет об оценке персоналий, в которой всегда присутствуют личные пристрастия и привходящие обстоятельства. Своеобразие работы над антологиями названного типа в том, что значительная их часть возможна только в электронной версии. Это требует структурного расширения «Русского Пути». Таковое предполагает создание расширенных (электронных) версий антологий и поэтапное структурирование этой базы данных, имеющее целью сформировать гипертекстовую мультимедийную систему «Энциклопедия самосознания русской культуры». Вывод системы в Международную сеть сделает круг пользователей практически неограниченным и поможет решить проблему доступности «Русского Пути» для академических институтов и учебных заведений.

Очередная перспектива развития является долгосрочной и требует значительных интеллектуальных усилий и ресурсов. Поэтому РХГИ приглашает к сотрудничеству ученых, полагающих, что данный проект несет в себе как научно-образовательную ценность, так и жизненный, духовный смысл.

В. М. МАРКОВИЧ

Лермонтов и его интерпретаторы

Характеристику критических и литературоведческих интерпретаций творчества Лермонтова можно начать цитатой. «У нас, да и не только у нас, а и в Европе... давно уже художественное творчество принято считать бессознательным душевным процессом. По-видимому, этими взглядами была вызвана к жизни так называемая литературная критика. Художники недостаточно сознательно делают свое дело, нужно, чтоб кто-нибудь их проверил, объяснил, в сущности — дополнил. Литературные критики сами приблизительно так понимали свою роль и из сил выбивались, чтоб связать как-нибудь свое сознательное мышление с бессознательным творчеством подлежавших их обсуждению художественных произведений». Так начинаются рассуждения Льва Шестова о романе Лермонтова «Герой нашего времени». Напомним об их дальнейшем ходе, важном для рассмотрения интересующей нас темы. По мысли философа, действительное положение вещей прямо противоположно представлениям критиков: «...если уже употреблять выражение “бессознательное творчество”, то его следует отнести не к художникам, а именно к критикам, всегда стремившимся пристегнуть к изображаемым в поэтических произведениях жизненным событиям какие-нибудь готовые, на веру принятые идеи. У художников не было “идей”, это — правда. Но в этом и сказывалась их глубина — и задача искусства отнюдь не в том, чтоб покориться регламентации и нормировке, придумываемым на тех или иных основаниях разными людьми, а в том, чтобы порвать цепи, тяготеющие над рвущимся к свободе человеческим умом».

Суждения Шестова, звучавшие когда-то дерзко и парадоксально, сегодня могут показаться тривиальными: к таким суждениям мы давно привыкли. Однако это не мешает им быть

верными. История отношений русской критики к произведениям и личности Лермонтова (как раз эту историю и имел в виду Шестов в качестве конкретного примера) наглядно подтверждает сформулированный им тезис. Прежде всего — в той его части, где речь идет о «регламентации и нормировке» художественного творчества. На протяжении едва ли не целого столетия доминирует очевидная закономерность: оценивая выдающегося отечественного поэта и прозаика, русская критика очень часто считает себя вправе судить его. Иногда — подобно трибуналу.

* * *

Уже первые критические отклики на публикацию «Героя нашего времени» (апрель 1840) и «Стихотворений М. Лермонтова» (октябрь 1840) напоминали состязания сторон в судебном процессе. Одна сторона обосновывала обвинительный вердикт, другая — вердикт оправдательный.

Позиция обвинения сразу же определилась как морализаторская. Морализаторский пафос с полной очевидностью проявился, например, в статьях С. О. Бурачка, едва ли не самого консервативного русского критика 1840-х годов. Бурачок обвинил Лермонтова в безнравственности, причем суть предъявляемого обвинения сводилась к тому, что в лермонтовской прозе и поэзии оправдывается и эстетизируется зло. Основой этой позиции Бурачок считал эгоизм и гордое своеволие, которое оборачивается конфликтом с окружающим миром. Таковы основные черты героев Лермонтова, таков и сам их создатель. Лермонтов представлялся критику безнадежно далеким от религии и народности — отщепенцем, клевещущим на современное поколение русских людей. Далее из всего этого выводилась мысль о том, что творчество Лермонтова способствует торжеству зла в жизни и сознании общества. В заключение критик напоминал еще живому тогда поэту о неизбежности «тяжкого отчета перед Богом», иными словами, недвусмысленно угрожал ужасом Страшного суда. Так складывалась схема, оказавшаяся в дальнейшем архетипической основой многих других.

Иная система оценочных ориентиров выдвигалась в статьях главного оппонента консервативной критики — В. Г. Белинского. Белинский предложил такой угол зрения на Лермонтова, который должен был лишить моралистическую оценку его творчества всякого смысла. Критик не отрицал порочности и

даже преступности многих излюбленных героев поэта. Тем самым он косвенно признавал наличие обаяния и энергии зла в эстетическом воздействии его произведений на читателей. Но, анализируя «Героя нашего времени» и «Стихотворения М. Лермонтова», критик находил всему этому веские социально-философские оправдания. Прежде всего, он объяснял очевидность пороков и преступной воли лермонтовских героев честностью и трезвостью их нравственной самооценки, а сами эти качества их сознания связывал с одним из плодотворнейших, на его взгляд, проявлений духа времени.

Белинский имел в виду рефлексию, сосредоточенный самоанализ, ставший неотвязным состоянием человека. Вслед за Гегелем русский критик считал это состояние одним из важнейших факторов в развитии человеческого духа и человеческого общества. Рефлексия знаменовала в его глазах переход от бессознательной непосредственности (или от лицемерного подчинения господствующей морали) к разумному и свободному самоопределению личности. Рефлексия означала также переход к более активным отношениям человека с действительностью, к позиции, предполагающей критицизм и пафос воинствующей гуманности. В общем, замечая черты демонизма в духовном состоянии лермонтовских героев и самого поэта, Белинский тем не менее оценивал это состояние как фактор прогресса, «как этап в движении человечества к совершенству». «Это только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего». Таков был завершающий мотив еще одной архетипической схемы.

За пределы охарактеризованной выше дилеммы (консервативный морализм — гуманистический прогрессизм) критика 1840-х годов, в сущности, не выходила. Все неожиданности в оценке Лермонтова, действительные или мнимые, оказывались в конце концов с этой дилеммой связанными. Например, когда Ф. В. Булгарин опубликовал в консервативной «Северной пчеле» свой восторженный отзыв о «Герое нашего времени», это казалось чем-то аномальным: от Булгарина можно было ожидать, скорее, обвинительных выпадов в стиле Бурачка. Но если редактор «Пчелы» и отклонился от своей обычной литературной тактики (нападать на писателей из круга «Отечественных записок»), то логике своего мышления он не изменил. Булгарин хвалил роман Лермонтова, интерпретируя его, в отличие от Бурачка, как образцовое нравственно-сатирическое произведение, направленное против разгула эгоизма и аморализма в

современной общественной жизни. Конкретные оценки Булгарина и Бурачка были противоположными, концептуальные ориентиры и оценочные критерии — совершенно одинаковыми. Сталкивались два проявления морализаторской тенденции.

Не составляла исключения и более сложная концепция С. П. Шевырева. Анализ сюжетного фона и образов, окружавших центрального героя, логически вел его к истолкованию драмы Печорина как исторически значимой и закономерной. Шевырев усматривал в печоринской скуке символ общественного недуга («русской апатии»), невольно сближаясь в этом с Белинским, рассуждавшим о болезненном состоянии современного русского общества. В близкой по времени статье «Взгляд русского на современное образование Европы» (1841) критик, по существу, признавал характеризуемый им недуг общенациональным.

Однако от вывода о реальности и серьезности истории Печорина Шевырев уклонился. Сильнее были обозначены другие акценты: «Печорин только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его (т. е. чужого для нас. — *В. М.*) недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов». Правда, проникновение европейского призрака в русское сознание критик тоже рассматривал как явление значимое. И все же лермонтовскую трактовку Печорина, его центральную роль в системе образов «Героя нашего времени», Шевырев воспринимал как следствие индивидуалистических заблуждений Лермонтова. Морализаторская тенденция в итоге торжествовала и здесь.

Общие горизонты объяснения и оценки лермонтовских произведений повсюду устойчиво сохраняли в ту пору свою изначальную узость. Если что-то их и расширяло иногда, то не основополагающие концептуальные идеи, а всплески непосредственного увлечения рецензируемыми текстами. В первую очередь это относится к статье Белинского о «Стихотворениях М. Лермонтова».

* * *

Не менее показательный ряд адресуемых Лермонтову обвинений составляли в 1840-е годы претензии к его писательской технике, и в первую очередь к поэтической форме его стихотворений или поэм. Признавая несомненность лермонтовского поэтического дара, обвинители тем не менее приходили к выводу,

что молодой поэт очень часто пишет плохо — невыразительно и безвкусно.

Ключевым словом в наборе отрицательных оценок было понятие «несообразность», которое каждый из критиков конкретизировал по-своему. Характеризуя лирику Лермонтова, Е. Ф. Розен отмечал ошибки «и в форме, и в способах выражения», порой находя в лермонтовских стихотворениях «совершенную бессмыслицу». В. Т. Плаксин, рассматривая характеры действующих лиц в поэмах Лермонтова, обнаруживал повсюду «преувеличенность в отдельных чертах» и тут же рядом — «неполноту и недоконченность в целом». Всюду была замечена слабость созидающей воли: Плаксин настаивал на том, что в поэзии Лермонтова «искусство ограничивалось звучностью стиха и силой выражения».

Впрочем, ценность «силы выражения» тоже представлялась сомнительной: считалось, что ее проявления способны поражать, но не способны пробуждать сочувствие. И за всеми критическими замечаниями подобного рода скрывалась общая концептуальная идея. Многочисленные «несообразности», найденные «обвинителями» в лермонтовских произведениях, прямо или косвенно связывались ими с ущербностью творческой позиции, а в конце концов и с ущербностью самой личности поэта. Отмечая внутреннюю слабость «порывистой» лермонтовской эмоциональности, Розен объяснял ее недостатком стихий «чистого и светлого», необходимых, как он верил, для «живого, истинного вдохновения». Плаксин поддерживал мысль о «мгновенных порывах», заменивших истинные чувства, находя при этом источник душевной и творческой ущербности поэта в его конфликте с миром. И снова звучали обвинения в безнравственности и асоциальности, в свое время выдвинутые против Лермонтова Бурачком.

К числу признаков ущербности лермонтовской поэзии «обвинители» относили и множество заимствований. Первым затронул эту тему Шевырев, заговорив о «протеизме» Лермонтова и тут же приравняв «протеизм» к эклетизму, опасному для самобытного творческого развития поэта. Оценка «протеизма», как видим, сразу же оказалась отрицательной, но у Шевырева она еще несколько смягчалась указанием на исключительное разнообразие заимствованного. В более поздней статье Розена приговор оказался гораздо более суровым. Заимствования были признаны опасными не только для самого Лермонтова, но и в не меньшей степени для его читателей, а главное — для искусства. Розен вплотную подошел к тому, чтобы обвинить Лер-

монтова в своеобразном самозванстве — в попытке сыграть роль великого поэта, на деле им не являясь.

Конечно, всем этим обвинительным тезисам сопутствовали оговорки (о проблесках гениальности рядом с «несообразностями» и «промахами», о ранней гибели поэта, помешавшей его дарованию созреть и раскрыться, и т. д.). Однако не менее важным было то,что в «прениях сторон» обвинениям эстетического порядка не были противопоставлены серьезные контраргументы. Самый активный в те годы защитник Лермонтова Белинский не пытался анализировать его поэтику.

В общем, подводя итог характеристике эстетических претензий к Лермонтову, можно заметить, что в этом своем аспекте отзывы, прозвучавшие в 1840-е годы, были очень близки к традициям нормативной критической оценки, характерной для первой трети XIX и XVIII веков. Само слово «несообразность» сразу же выдавало нормативность опорных критериев. Как и в прежние времена, конкретное сочинение сверялось с какими-то заданными критериями совершенства. Как именно оно должно быть написано, полагалось заранее известным (ориентирами чаще всего служили эстетические нормы «элегической школы»). Впрочем, решение вопроса о том, что именно в нем должно быть написано, также полагалось заранее известным, как мы уже могли убедиться, сталкиваясь с ограниченностью выбора между схемами Белинского и Бурачка. Просто вариантов заранее известного было два.

* * *

Последующая эволюция критических суждений о Лермонтове была отмечена несколькими странностями. Первая из них состояла в том, что уже начиная со второй половины 1850-х годов дальнейшее развитие обвинительной «линии» Бурачка осуществлялось в основном последователями его оппонента Белинского.

Радикальная критика, устами Белинского защищавшая Лермонтова в 1840-е годы от консерваторов, в 1860-е годы сама выступила против него с довольно резкими обвинениями. Конечно, произошло это не сразу, но ряд постепенных изменений привел к такому именно результату.

Начало изменениям положил сам Белинский, написавший в одной из своих статей о «Сочинениях Александра Пушкина»: «...едва прошло четыре года — и Печорин уже не современный

идеал»[1]. Значительно дальше продвинулся в этом направлении Н. Г. Чернышевский. Точка зрения, избранная Белинским, представлялась Чернышевскому слишком отвлеченной. Критик считал необходимым принять во внимание связь печоринского типа с формирующей его социальной средой, раскрыть зависимость характера, поведения и судьбы героя от ее идеалов и повседневных жизненных норм. В статьях середины 1850-х годов Чернышевский отчасти реализовал намеченную программу, и это сразу же привело к резкой переоценке Печорина. Зазвучали «обвинительные» формулы: «эгоист, не думающий ни о чем, кроме своих личных наслаждений», «он заботился только о себе», «никакие общие вопросы его не занимали» и т. п.[2]

Следующий шаг в конце 50-х годов сделал Н. А. Добролюбов. Действуя в духе все той же программы, он ставил лермонтовского героя в один ряд с Обломовым, их общие черты охарактеризовал как «обломовщину», а эту последнюю рассматривал как психологию, основанную «на гнусной привычке получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других»[3]. Паразитарным общественным положением героя и его «рабовладельческими привычками» критик объяснял все его пороки. Тем самым закладывалось основание для новой, еще более крупной, перемены.

После того как Печорин предстал воплощением главных черт «обломовца», о прогрессивном значении печоринского типа уже не могло быть и речи. Более того, неизбежно должен был наступить черед и для переоценки стоявшего за Печориным Лермонтова (тезис о тождестве или о близости автора и героя долгое время имел значение аксиомы). Переоценка поначалу выразилась в том, что на рубеже 60-х годов Чернышевский и Добролюбов перестали считать Лермонтова поэтом, жизненно необходимым современной эпохе. А в середине 60-х годов эту тенденцию форсировал Д. И. Писарев. Ставя Лермонтова выше третируемого им Пушкина, Писарев при всем том объявлял его поэтом вчерашнего дня. Но пренебрежительная оценка, скажем, «Демона» не распространялась на «Героя нашего времени». Напротив, в ряду литературных предшественников своего кумира Базарова критик называл Печорина («...у

---

[1] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VII. С. 447. Здесь и в дальнейшем сносками сопровождаются только цитаты из текстов, не включенных в состав публикуемой антологии.

[2] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1949. Т. IV. С. 699.

[3] *Добролюбов Н. А.* Полн. собр. соч. М., 1937. Т. IV. С. 61.

Печорина есть воля без знания, у Рудиных — знание без воли; у Базаровых есть и знание и воля, мысль и дело сливаются в одно твердое целое»[4]).

Н. В. Шелгунов скорректировал «непоследовательность» своего коллеги. Он признал наличие силы, которую Писарев усматривал в Печорине, но писал о силе «искалеченной, направленной на пустую борьбу, израсходовавшейся по мелочам на дела недостойные». Как и Добролюбов, Шелгунов объяснял мелочность и недостойность действий Печорина его принадлежностью к паразитарной среде. А в обобщенной характеристике типов, созданных дворянской литературой, критик утверждал, что образы героев Пушкина, Лермонтова и Тургенева в равной мере «пусты и бесполезны», потому что «никакая серьезная социальная мысль не руководила этими писателями». Так классово враждебная оценка героя была окончательно перенесена на автора.

Кульминацией этого процесса фактически явилась несколько более ранняя статья В. А. Зайцева об очередном издании «Сочинений Лермонтова» (1863). Характеризуя поэта как кумира провинциальных барышень, гарнизонных офицеров, «львов губернских городов» и «помещичьих кружков», Зайцев настаивал на закономерности их неослабевающей симпатии к автору «Демона», «Маскарада» и «Героя нашего времени». Зайцев утверждал, что Лермонтов — плоть от плоти этой массы пошляков и пошлячек: ведь Лермонтова и его пошлых поклонников формировали одни и те же условия жизни. Отсюда выводились обвинения по-настоящему убийственные: об отсутствии в поэзии Лермонтова каких-либо гражданских мотивов, о пошло-пародийном характере лермонтовского байронизма, наконец, об общей ничтожности содержания лермонтовских произведений. И все такие утверждения подкреплялись напоминаниями о культурной или социальной неразвитости окружавшей Лермонтова среды. Дальше двигаться в том же направлении было некуда: речь шла уже не просто о связи поэта с его порочным социальным окружением, но об их очевидном и полном тождестве.

Показательно, что по мере перехода радикальной критики от «оправдания» к «обвинению» все более заметно проявлялось сходство избранных ею тем и приемов с темами и приемами, характерными для Бурачка и его союзников по критическим дискуссиям 1840-х годов. Опять выдвинулись на первый план

---

[4] *Писарев Д. И.* Сочинения. М., 1955. Т. II. С. 21.

адресуемые Лермонтову и его героям обвинения в эгоизме и безнравственности. Опять пошла речь о стилистических «несообразностях» и «явных нелепостях» (В. Зайцев), наполняющих лермонтовские тексты.

Можно привести немало примеров подобных совпадений. И все они будут свидетельствовать о том, что в десятилетия, следовавшие за 1840-ми годами, функция «обвинителей» Лермонтова, вместе с некоторыми характерными способами ее исполнения, была усвоена критиками-радикалами. Спешить с объяснением этой тенденции (например, связывать ее с какой-то перегруппировкой сил в общественной борьбе) явно не стоит. Дело в том, что нападения на Лермонтова «справа» (скажем, с позиций консерватизма, умеренного либерализма или славянофильства) по-прежнему не прекращались [5]. Это обстоятельство, видимо, тоже необходимо отметить. Прокомментировать его, как и другие отмеченные выше странности, мы попытаемся ниже.

* * *

Конечно, «оправдательная» линия, начало которой положил в 40-е годы Белинский, в последующие десятилетия также имела продолжение. И продолжали ее люди, тоже причастные к развитию русской революционной мысли. На рубеже 40-х и 50-х годов роль защитника Лермонтова и его героев фактически взял на себя А. И. Герцен. Идеологическое обоснование «оправдательной» позиции резко отличало его от Белинского: на смену гегельянскому эволюционизму пришел «историософский алогизм» (определение В. В. Зеньковского), открывающий перспективу «беспредельной свободы человека». Но стратегия оправдания Лермонтова у обоих авторов оказалась во многом сходной.

В книге «О развитии революционных идей в России» (1851) Герцен не уклонялся от выводов, которые предполагали нега-

---

[5] В качестве примера можно указать вступительную статью С. С. Дудышкина к подготовленному им изданию «Сочинений Лермонтова» (СПб., 1860). Важное место в ней занимали политически окрашенные нападки на «Героя нашего времени». Резкие выпады против Печорина и Лермонтова (с обвинениями в «самодурстве», самодовольстве «сухого, холодного эгоизма» и т. п.) содержало и «Обозрение современной литературы», опубликованное К. С. Аксаковым (Русская беседа. 1857. № 1).

тивную оценку героев Лермонтова и его самого. По мысли Герцена, Лермонтов «не жертвовал собой» (т. е. не включался в общественную борьбу. — *В. М.*). «Он метнулся в сторону и погиб ни за что». Но в ряд безнадежно мрачных суждений вторгались другие мысли, изменявшие итог характеристики. Источником этих мыслей была, по-видимому, книга «С того берега», опубликованная немного раньше (1850). Сначала Герцен акцентировал отказ Лермонтова от «идей просвещенного либерализма и прогресса», которые он, как автор очерков «С того берега», уже успел признать иллюзиями. Затем он выдвигал на первый план то, что открыто утверждал в той же книге как основные ценности: «сомнения, отрицания, мысли, полные ярости». Скептическая мысль Лермонтова оценивалась далее как мужественная, проницательная и, главное, не отвлеченная (процесс отрезвления общественной и философской мысли Герцен ценил не меньше, чем Белинский). А сопровождавшая отрезвление поэта драма безверия, разрыв с обществом, отчуждение от людей лишь возвышали его в глазах автора «С того берега», публикующего теперь свою новую книгу.

Там, в очерках «С того берега», сложился образ человека, ценой бездействия, одиночества и страданий достигавшего полного самоосвобождения. Таким человеком и предстал теперь в «Развитии революционных идей» Лермонтов, обреченный на гибель «безвременьем», но не ищущий спасения в утопических иллюзиях или абстракциях схоластического умозрения. К тому же в новой книге Герцена Лермонтов являлся фигурой, олицетворявшей переломный момент русской общественной жизни. Поэтому эгоцентризм, скептицизм и даже разрушительное отчаяние погибшего поэта были оправданы также и как факторы, способствующие историческому прогрессу. Логика, выработанная Белинским, вновь дала о себе знать.

Другой вариант «оправдательной» позиции, обоснованной революционными идеями, воплотился в статье идеолога народничества Н. К. Михайловского «Герой безвременья», появившейся сорок лет спустя (1891). Здесь в очередной раз было обнаружено пристрастие Лермонтова к героям демоническим, всегда готовым к злодейству. И разумеется, Михайловский находил сходство между такими героями и автором. Но одновременно очень настойчиво фиксировалась иная особенность тех же героев и выразившего себя в них Лермонтова. Михайловский выделял в них волю к власти, способность «дерзать и владеть», проявлять недоступную для других инициативу, подчинять себе других людей и вести их за собой. И, поскольку

прояснялось значение этой особенности, оценка творчества и личности Лермонтова становилась подвижной.

В соотнесении с популярной у народников теорией «героев» и «толпы» способность «дерзать и владеть» рассматривалась как проявление героизма. Михайловский оценивал героизм как нечто амбивалентное: он полагал, что герои могут быть и благодетелями человечества, и носителями зла. В то же время критик указывал на общую основу обоих вариантов, которую, по его мнению, сумел понять и воплотить в своих образах Лермонтов. Имелась в виду присущая героическим личностям способность преодолевать разлад между разумом и чувством, между мыслью и делом — разлад, казалось бы, извечный для человеческой природы. По убеждению Михайловского, выход из этих неразрешимых коллизий можно было найти лишь в «борьбе с людьми или судьбой». Попыткой реализовать эту идею в творчестве и в реальной действительности как раз и представлялась критику недолгая жизнь Лермонтова.

Теория «героев» и «толпы» приписывала героическим личностям роль силы, движущей историю. Михайловский старался не преувеличивать эту роль, но плодотворное действие объективных исторических факторов казалось ему немыслимым без вмешательства героев в исторический процесс. Вот почему сохранение в обществе самой способности «дерзать и владеть» (а значит, и бороться) имело в его глазах безусловную ценность, особенно если речь шла о ситуациях, неблагоприятных для общественной активности. Между тем именно так оценивал критик ситуацию «безвременья» после поражения декабристов. Этой оценке соответствовала и оценка роли Лермонтова: по мысли Михайловского, «герой безвременья» сохранял для истории необходимый ей энергетический потенциал дерзания и борьбы. А это значило, что речь опять шла об «оправдании» Лермонтова прогрессивным историческим значением его жизни и творчества. Очередной раз сказывалась логика, выработанная Белинским. И можно было в очередной раз удивиться ее стабильности: ведь начинались уже девяностые годы.

* * *

Все это выявляло еще одну в ряду странностей, характерных для истории критических суждений о Лермонтове. Критики, принадлежавшие, в общем, к одному и тому же лагерю, на протяжении десятилетий расходились в оценках — при том, что мотивационная основа оценок оставалась единой. Помимо

тактических разногласий между отдельными течениями революционной мысли, важное значение, видимо, имела как раз эта общая основа противоречивших друг другу приговоров. Именно с ней были связаны колебания радикальной критики между «линией Белинского» и «линией Бурачка».

Дело в том, что оценка, сориентированная на критерий исторической прогрессивности, оказывалась неустойчивой, так сказать, по определению. И дело не сводилось лишь к возможности субъективных расхождений. То, что сегодня могло оцениваться как безусловно прогрессивное, завтра, на следующем этапе исторического развития, объективно теряло право на такую оценку, а дальше вырисовывалась уже и перспектива полной переоценки. Как мы убедились, примерно так эволюционировали суждения о Лермонтове, звучавшие в рассуждениях критиков и публицистов радикальной ориентации. И эта эволюция закономерно привела к тому, что в статьях Зайцева и Шелгунова творчество Лермонтова было, наконец, фактически признано реакционным.

Герцен, а позднее Михайловский могли противопоставить обвинителям Лермонтова только аргументацию, основанную все на том же критерии исторической прогрессивности. И, поскольку критики рассуждали об этом в ситуациях «безвременья», значение Лермонтова или его героев, одиноко противостоявших господствующим порядкам и настроениям, могло быть по праву оценено как способствующее прогрессу. Но переход к любой другой исторической ситуации неизбежно подрывал эти, по сути своей ситуативные оправдания. Они уже не оказывали прежнего влияния даже на тех, кто их изобрел и выдвинул. К примеру, Герцен, на пороге 50-х годов оправдывавший Лермонтова и Печорина, в конце этого десятилетия писал о людях подобного типа: «Лишние люди были тогда (в 30-е и 40-е годы. — *В. М.*) столько же *необходимы*, как *необходимо* теперь, чтоб их не было» [6]. Фактор прогресса разом превратился в препятствие на его пути. Получилось нечто, напоминающее реплику одного из шиллеровских героев: «Мавр сделал свое дело, мавр может уйти».

Явная конъюнктурность критерия исторической прогрессивности когда-нибудь должна была привести к осознанию его неудовлетворительности. И конечно, первыми должны были осознать это критики и публицисты, ориентированные на поиск вечных ценностей и непреходящих оценок. Среди интер-

---

[6] *Герцен А. И.* Собр. соч. М., 1958. Т. XIV. С. 317.

претаторов Лермонтова, писавших о нем в 1860-е годы, такой ориентацией отличался прежде всего «почвенник» А. А. Григорьев («Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда», 1863).

Одной из опорных точек концепции Григорьева явилась мысль, когда-то высказанная Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847). Строя характеристику Лермонтова на трагических темах «безочарования» и «равнодушия ко всему», автор «Выбранных мест» в самом конце преодолевал мрачность своих оценок неожиданным утверждением: «...готовился будущий великий живописец русского быта».

Этот ход, переводивший проблему в плоскость потенциальных возможностей и скрытой динамики развития, Григорьев продолжил и усилил. Он решился угадать в «тумане» байронических увлечений Лермонтова «неподозреваемый» поворот поэта к народности. Критик ясно видел, насколько сильное и живое влияние оказали на русского поэта Байрон и байронизм. Но не менее ясно он различал в поэзии Лермонтова другое — обеспокоенность этим влиянием, попытки обрести духовную и творческую независимость от кумира.

В конечном счете находилось достаточно оснований для того, чтобы говорить о прорыве Лермонтова за пределы байронизма, к иным, более широким горизонтам. Они-то и вызывали у Григорьева наибольший интерес.

По мысли критика, преодоление байронизма вело также к переоценке того, против чего «байронический» протест был направлен. На взгляд Григорьева, западный (прежде всего байроновский) тип разочарования и протеста действительно являл собой «мировую скорбь», то есть отличался тотальным характером. У Лермонтова же это был протест против законов «пошлой светской сферы, в которой, к сожалению, вращался наш поэт». Между тем, напоминал Григорьев, искусственный светский мирок был всего лишь «маленьким муравейником», ничтожным в сравнении с «безбрежным морем народной жизни».

Различие масштабов определило, согласно Григорьеву, различие конфликтов и различие их исходов. Подлинно байронический конфликт с миром вел протестующую личность к неизбежной гибели — другого варианта просто не было. Казнь же, совершаемая над «маленьким муравейником», должна была привести к разрыву с ним, но и вместе с тем к выходу за пределы самой задачи, ничтожность которой рано или поздно открывалась человеку, казнящему «муравейник». Открывалась возможность «прямого и цельного воззрения на жизнь».

Творческий путь Лермонтова был осмыслен как будто по схеме Белинского — как выражение перелома в общественном сознании, отозвавшегося личностной драмой. И характеризуемый критиком перелом мог быть оценен тоже в духе Белинского — как «болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего». В то же время бросалось в глаза очевидное отличие григорьевских размышлений от «оправдательной» схемы 1840-х годов. На этот раз кризисный перелом означал движение к «почве», к безбрежности народного бытия, то есть к ценностям, которые наконец-то обладали непреходящим значением. А вывод о начинавшемся приобщении Лермонтова к миру этих вечных ценностей открывал новую перспективу его интерпретации.

Казалось бы, Григорьеву удалось вырваться из дурной бесконечности ситуативных переоценок, где очередные «мавры» вновь и вновь «делают свое дело», а потом вновь и вновь «уходят». В известном смысле так и случилось, но решение одной проблемы внезапно обернулось возникновением другой. Это выявила эволюция «почвеннических» интерпретаций Лермонтова, прошедшая в 1870-е и 1880-е годы несколько характерных этапов.

* * *

Показательна, например, трансформация разработанных Григорьевым тем и мотивов в письмах и статьях Ф. М. Достоевского. Подобно Бурачку, Достоевский отождествлял Лермонтова с его демоническими героями, приписывал им беспредельную злобу, «стремление утвердить себя над миром», «попирание нравственных принципов», способность к сочетанию «эгоизма до самообожания» и «злобного самонеуважения». Анализ психологии и поведения «лермонтовского человека» становился у него все более жестким, объяснения его побуждений — все более сниженными. И вдруг все это разом нейтрализовалось предположением, согласно которому Лермонтов «наверняка кончил бы тем, что отыскал исход, как и Пушкин, в преклонении перед народной правдой». Гипотеза о «неподозреваемом» повороте Лермонтова к народности явно утратила свой гипотетический характер и вследствие этого создала эффект разрешения (быть может, мнимого) неразрешимой по существу коллизии в отношении писателя-«почвенника» к поэту-индивидуалисту.

Дальнейшее усиление этой тенденции можно проследить в этюде В. О. Ключевского «Грусть» (1891). По мысли Ключевского, приближение Лермонтова к «почве» выразилось в новом для него настроении, сущность которого историк определял понятием, звучавшим в заглавии. Анализ выявлял религиозно-нравственную природу этого чувства: «Грусть есть скорбь, смягченная состраданием к своей причине... и согретая любовью к ней. Скорбеть значит прощать того, кому сострадаешь». Следующим тезисом была мысль о глубоком национальном своеобразии «грусти». А отсюда уже вытекал вывод о том, что именно «грусть» привела Лермонтова к воссоединению с «почвой».

Вывод Ключевского мог показаться всего лишь некоторой конкретизацией вывода Григорьева, но в действительности он означал глубокое преобразование исходной «почвеннической» оценки Лермонтова. Поворот поэта к народности, при всей его бесспорной для Григорьева необходимости, представлялся критику движением незавершенным — скорее возможностью, чем достигнутым результатом. Ключевский, хотя и пользовался как будто бы теми же категориями, явно оценивал воссоединение лермонтовской поэзии с «почвой» как совершившийся факт. Этому различию соответствовало расхождение представлений о тех стихиях народного бытия и духа, с которыми, по мнению критиков-«почвенников», сближало Лермонтова освобождение от светских предрассудков и байронической гордыни. Григорьеву «почва» представлялась раздвоенной: речь шла о драматическом сочетании противоборствующих начал — «хищного» (вариант — «гордого») и «смирного». Перспектива их синтеза была осознана критиком несколько позднее, уже вне контекста его рассуждений о Лермонтове. А в этом контексте получалось, что эволюция Лермонтова не вела его к всеразрешающему гармоническому единству, а погружала поэта в напряженные социальные и духовные коллизии, вызывавшие не менее напряженные отклики в его душе. Ведь ему были близки обе враждебные противоположности: по убеждению Григорьева, в Лермонтове проглядывали то Иван Петрович Белкин, то Стенька Разин. Понятно, что идеал, преодолевающий все эти тесно переплетенные противоречия, мог присутствовать в рассуждениях критика лишь как вопрос, не имеющий ясного ответа.

Совсем иначе входила мысль об идеале в концептуальные построения Ключевского. Перспектива, открывающая возможность «снять» коллизии бытия и духа, непреодолимые для ин-

дивидуалистического сознания, представлялась ему чем-то совершенно ясным: «...источник грусти — не торжество нелепой действительности над разумом... а торжество печального сердца над своею печалью, примиряющее с грустною действительностью». Такое состояние Ключевский считал вполне реальным и необратимо прочным достижением Лермонтова.

Заканчивая сопоставление, можно заметить, что, сохраняя верность нескольким исходным тезисам (главным из них была мысль о спасительности ухода от байронизма и поворота к народности), «почвенники» все решительнее настаивали на том, что спасение Лермонтова состоялось и что творчество поэта успело стать одним из явлений народной культуры, выражением ее нравственно-религиозного содержания. Оценка лермонтовских произведений и всего творческого пути поэта, казалось бы, освободилась от ситуативности: ценность творчества Лермонтова стали измерять степенью его причастности к беспредельности и вечности народной жизни. Но сразу же выяснилась слишком дорогая цена, которой оплачивался достигнутый результат: чем решительнее формулировалась непреходящая оценка, тем более значительным оказывалось упрощение представления об оцениваемом. Если не слишком категоричный в своих выводах Григорьев еще ясно видел всю противоречивую сложность «позднего» Лермонтова, то для Ключевского торжество «грусти» уже заслонило собой все с ним не согласуемое (например, богоборческие мотивы, которые в позднем творчестве Лермонтова продолжали развиваться, а иногда и усиливались). Приметы тенденциозности становились все более очевидными. И выходило так, что обращение к вечным ценностям не гарантировало освобождения от нее. Критерии непреходящие оказывались по части тенденциозности сродни критериям конъюнктурным — это опять должно было привести к сознанию неудовлетворительности найденных критикой базисных категорий. Только теперь уже речь должна была пойти о неудовлетворительности концептов иного рода, казавшихся способными преодолеть любую существующую узость взглядов. Неудивительно, что вскоре были предприняты попытки найти трансцендентные основания для суждений о поэте, не перестававшем смущать и тревожить русских критиков.

* * *

Движение в этом направлении ясно обозначил, например, публикуемый очерк С. А. Андреевского (1890). Автор сразу же

вынес вопрос о смысле и значении творчества Лермонтова за пределы общественной истории вообще. Причину, породившую разлад поэта с окружающим миром, критик видел в непреодолимом презрении ко всему земному бытию, а источник этого презрения находил в тяготении Лермонтова к сверхчувственной сфере, в постоянно присущем ему сознании своей реальной связи с потусторонним. Соответственно значимость лермонтовских произведений связывалась уже не с противостоянием политическому «безвременью» и не с поворотом к народной «почве», а с постижением тайны мироздания, с возможностью «космической точки зрения» на современность, с богоборческой позицией героев Лермонтова и его собственной, с мистическим пониманием любви, открывающим в ней проявление Вечной Женственности. Наконец, значение Лермонтова связывалось с «божественным величием духа», которое обнаруживалось в бесстрашном и гордом лермонтовском пессимизме, тоже космическом и надвременном.

Все эти мотивы были развиты предсимволистской, символистской и околосимволистской критикой; на протяжении первого десятилетия XX века они превратились в устойчивую систему. Основанием системы со временем стал принцип, провозглашенный А. А. Блоком («Педант о поэте», 1906). Единственным путем, ведущим к постижению Лермонтова, Блок считал «творческое прови́дение», разгадывание тайны лермонтовского образа, который «темен, отдален и жуток» для каждого чуткого читателя.

Система «провидческих» символистских интерпретаций отличалась от схемы Андреевского, по крайней мере, в двух пунктах. Тезисы Андреевского не имели всецело мистического смысла: прямая связь Лермонтова с потусторонним, так явственно ощущаемая им самим, объяснялась тем, что он — «чистокровнейший поэт». Тем самым была создана возможность истолковать отчужденность поэта от «здешней» жизни, да и все свойственные ему качества человека «не от мира сего», в духе романтической (или, точнее, неоромантической) концепции искусства и художника. Представление о несовместимости поэта с «земной неволей» не имело здесь той пугающей серьезности, какой оно должно было бы обладать. А предназначение Лермонтова представлялось Андреевскому полностью осуществившимся — только совсем не в том смысле, в каком это осуществление рисовалось воображению «почвенников». «Из Лермонтова вышел один из великих поэтов мира, — писал Андреевский, имея в виду огромную художественную силу лер-

монтовских произведений, — какой еще более высокой роли, какой еще более могучей деятельности от него требуют?!..»

Иначе воспринимали Лермонтова писавшие о нем символисты. Для них владевшее им настроение было не поэтической позой (пусть даже подкрепленной сильными эмоциями), а подлинно мистическим переживанием. Другим отличием явилась настойчиво повторяемая мысль о противоречии между «нездешней» лермонтовской душой с ее «пророческой тоскою» и ограниченностью лермонтовского сознания, не подготовленного к пророческой миссии. В этом контексте представление о катастрофизме лермонтовской судьбы сразу же приобретало черты космической тайны: несостоявшийся пророк оказывался жертвой своего неосуществимого, из иных сфер заданного назначения; речь шла о его обреченности на мучительную раздвоенность и конечную гибель (иногда в религиозном смысле этого слова). И разумеется, исключалась мысль об осуществлении назначения собственно поэтического: в лермонтовской поэзии находили стихийную магическую силу, способную зачаровать, но не обнаруживали силы преобразующей, теургической.

Весь этот комплекс идей стройно воплотился, к примеру, в статьях А. Белого 1903—1911 годов, в этюде В. В. Розанова «М. Ю. Лермонтов: (К 60-летию кончины)» (1901), в статье Б. А. Садовского «Трагедия Лермонтова» (1911), в статье В. Я. Брюсова «М. Ю. Лермонтов» (1914). Отзвуки тех же идей заметны и в работе П. Н. Сакулина «Земля и небо в поэзии Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914). Однако главным событием в становлении символистских интерпретаций Лермонтова была полемика Д. С. Мережковского с Вл. С. Соловьевым.

В лекции Соловьева «Судьба Лермонтова», впервые прозвучавшей в 1899 году, а позднее опубликованной в виде статьи под заглавием «Лермонтов», резкое осуждение личности и творчества поэта было обосновано развернутой философской концепцией. Исходный тезис этой концепции явился впоследствии опорой для всех суждений символистов о Лермонтове. Согласно мысли Соловьева, Лермонтов обладал божественными по своей исключительности духовными возможностями. Их обладатель мог бы стать пророком, равновеликим пророкам библейским. Тем более значимым оказывался тот факт, что пророком Лермонтов не стал.

Обнаруженное противоречие философ объяснял тем, что Лермонтов выбрал для себя ложный путь, предопределенный безнравственностью его сознания. Божественное дарование

обязывало его пойти по пути «истинного сверхчеловечества», идеальным воплощением которого явился путь Христа, и преодолеть в себе ограниченность грешной, смертной человеческой природы. Вместо этого Лермонтов оправдывал и эстетизировал зло (т. е. грех), тем самым позволяя ему завладеть своей душою. Не менее важным Соловьев считал то, что грех завладевал душами других людей, пленявшихся невероятной красотой эстетизации зла в лермонтовских стихотворениях и поэмах.

Воздержимся пока от напрашивающихся сравнений и комментариев и проследим ход рассуждений философа до конца. Находя в душе и поэзии Лермонтова живое религиозное чувство, философ, однако, не находил в самом этом чувстве какой-то спасительной силы. Причина усматривалась в том, что религиозное чувство не приводило Лермонтова к смирению. А религиозность, чуждая смирению, полагал Соловьев, неизбежно приобретала характер тяжбы с Богом и в конечном счете лишь усугубляла лермонтовский демонизм, лермонтовский разлад с миром. Анализируя драму Лермонтова, Соловьев признавал возможными лишь два варианта ее разрешения. Или в самом деле стать истинным сверхчеловеком, поборов в себе зло и связанную с ним ограниченность. Или отказаться от всяких притязаний на исключительность, раз и навсегда признав себя обыкновенным смертным. Третьим вариантом может быть только гибель.

Именно этот вариант и избрал для себя Лермонтов, по убеждению Соловьева. Смерть поэта, да и всю его судьбу, философ считал гибелью в самом серьезном — мистическом — смысле слова «гибель» (так зародился еще один мотив, который вошел позднее в число ключевых суждений символистов о Лермонтове). Сделанные Соловьевым оговорки не изменяли существа его позиции: эта была типичная для многих интерпретаторов Лермонтова позиция обвинителя.

Прошло несколько лет, и прозвучала резкая полемическая отповедь защитника. Возражения исходили от Д. С. Мережковского. В 1909 году они были опубликованы трижды, с различными вариантами одного и того же заглавия: «М. Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества».

Мережковский с готовностью признавал несмиренность и демонизм Лермонтова, но, в отличие от своего предшественника-оппонента, находил в них ценное содержание. Согласно Мережковскому, смирение, которое проповедовали Вл. Соловьев и вся верная традиционному христианству религиозная рус-

ская мысль, на самом деле было и осталось смирением рабьим. Путь к подлинному религиозному смирению, считал Мережковский, ведет через несмиренность и бунт. Мережковский выходил далее к теме «святого богоборчества», которое, по его убеждению, утрачено традиционным христианством, в то время как для подлинной религиозности оно необходимо.

Мережковский убеждал своих читателей в том, что духовная драма Лермонтова намечает путь, ведущий именно к «святому богоборчеству». Или, если воспользоваться терминологией Вл. Соловьева, выводит на путь «истинного сверхчеловечества». В конце концов все сводилось к антиномии двух правд — земной и небесной. Их абсолютное противопоставление погубило, по мысли Мережковского, христианское вероучение: религия стала безжизненной, а жизнь безрелигиозной. Мережковский видел выход в новой религии, которая должна прийти на смену христианской. В этом контексте и приобретал смысл его спор с оценкой Лермонтова в лекции-статье Соловьева. Мережковский был уверен, что духовный опыт Лермонтова указывает путь к спасительному религиозному обновлению.

Речь шла о движении мимо Христа — к религии Матери. А эта последняя трактовалась (не без влияния Иоахима Флорского) как религия Святого Духа, или Третьего Завета. Всем смыслом своих духовных стремлений, доказывал Мережковский, Лермонтов протестовал против подавления какой-либо из двух противопоставляемых христианством великих правд и всем смыслом своего творчества взывал к их немыслимому для христианства воссоединению.

Решающее значение критик придавал неустранимому раздвоению личности поэта, исключающему предпочтение одной из враждующих правд. Мережковский мыслил это раздвоение как метафизическое, непреодолимое в границах отдельной человеческой жизни, да и в границах времени вообще. По мысли критика, разрешение коллизии могло быть только эсхатологическим, в перспективе «будущей вечности». А обоснованием выдвинутого тезиса служила легенда о нерешительных ангелах, посланных в земной мир. Легенда была поставлена в связь с материалом творчества и биографии Лермонтова и приводила к мысли о том, что он «не совсем человек» и поэтому занимает особое место в онтологической иерархии Вселенной. В сущности, ему приписывалась роль своеобразного посредника между небом и землей.

Так, буквально на глазах у читателя, в очерке Мережковского рождался миф, обладавший некоторыми классическими

признаками этого феномена[7]. Пророческий тон Мережковского мог показаться оправданным: получалось, что найдены масштаб, уровень и способ решения вопроса о значении Лермонтова, которые теперь-то, по-видимому, уже вполне исключали ситуативные оценочные критерии. Появлялась возможность снять (в философском смысле последнего слова) неотвязный вопрос о прогрессивности или реакционности лермонтовского творчества. По-видимому, русская критическая мысль должна была освободиться теперь и от тенденциозной односторонности, неизбежно связанной с конъюнктурностью оценок. Однако в новой ситуации повторилась прежняя закономерность: прорыв за пределы конъюнктурно-тенденциозного подхода опять оказался мнимым.

Это обнаружилось прежде всего в лекции-статье Вл. Соловьева. По существу, философ повторил здесь все основные тезисы Бурачка: во-первых, предъявленные когда-то Лермонтову обвинения в безнравственности и гордыне; во-вторых, мысль о том, что творчество поэта способствует торжеству зла в жизни других людей; в-третьих, угрозу Страшным судом; в-четвертых, напоминание о предписанной человеку обязанности смирения и т. п. Разумеется, уровень осмысления и обоснования обвинительного приговора был у Соловьева принципиально иным. Бурачок исходил из правил общепринятой морали, подкрепленных постулатами церковной догматики и «официальной народности». Соловьев строил грандиозную собственную концепцию, далекую от проторенных путей. В его лекции за осуждением Лермонтова угадывались идеи «положительного Всеединства», воссоединения бытия с Абсолютом, теургической функции искусства и т. д. Но сами обвинения в обоих случаях оказывались примерно теми же самыми — в этом аспекте концепция Соловьева возвращала читателя к несравненно более примитивной схеме Бурачка.

А миф, созданный Мережковским, в свою очередь, возвращал к схеме и логике Белинского. Идеологические обоснования и в этом случае были новыми, но методологическая основа и общая стратегия их применения (согласиться с обвинениями оппонента, чтобы потом повернуть их смысл на 180 градусов) оказывались прежними. Главная же черта сходства определялась тем, что идея религии Третьего Завета играла у Мереж-

---

[7] Подробнее об этом см.: *Маркович В. М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет. СПб., 1997. С. 162—168.

ковского ту же роль, что и мысль о преображающей силе рефлексии у Белинского. Миф о Лермонтове был вписан в утопическую концепцию всемирной религиозной революции, развернутую в ряде работ Мережковского 1906—1910 годов. Речь шла о том, что только революция может осуществить новую религию, идущую на смену христианству, и привести к установлению «истинной теократии», к достижению мистического единства Космоса и Логоса, к утверждению Царства Божия на земле (иными словами, к достижению «здорового состояния, лучше и выше прежнего»). Миф о Лермонтове являлся очень важным элементом этой утопии: ведь личность, творчество и духовный опыт поэта были для Мережковского ориентирами, указывающими путь к новому религиозному сознанию и всеобщему преображению мира. Получалось, что речь опять шла о прогрессивной (пусть теперь уже в метафизическом смысле) роли Лермонтова. Оппозиция прогрессивного — реакционного оказывалась поистине неистребимой: даже сильнейший порыв мистического мифотворчества не мог увести от нее сознание русского интеллигента.

* * *

Неистребимость критериев прогрессивности — реакционности заставляет более внимательно присмотреться к тем суждениям о Лермонтове, в которых эти критерии как будто бы не дали о себе знать. В конце концов, их действие обнаруживается даже там, где его, по-видимому, и быть не должно. Например, в построениях «почвенников». Ведь, воспринимая эволюцию лермонтовской поэзии как движение к народности, они верили, что народность станет залогом спасения и плодотворного развития русской культуры. Мысль о важности такого движения для общественного прогресса при этом не высказывалась прямо, но фактически имелась в виду (хотя, разумеется, трактовалась она не в духе либерально-позитивистских или радикальных исторических концепций).

С другой стороны, признанный реакционер Бурачок, по сути дела, предъявил Лермонтову обвинение в реакционности. Разумеется, само это понятие в его статье не появилось ни разу. Но, согласно историософской схеме Бурачка, вся история человечества представляла собой процесс борьбы между влиянием эгоизма, рождающего зло, и христианскими идеалами, утверждающими ценность смирения и любви к ближнему. Торжество евангельских идеалов означало для Бурачка достижение ко-

нечной цели исторического развития, и, следовательно, в свете этой концепции творчество Лермонтова — такое, каким оно представлялось Бурачку, — оказывалось препятствием на пути своеобразно понятого прогресса. Читатель мог при желании использовать эти понятия.

Словом, явно или подспудно русская критическая мысль почти всегда (по крайней мере, в пределах XIX и начала XX века) оказывалась привязанной к проблеме: прогрессивна или реакционна роль творчества Лермонтова в истории России и человечества. И с такой же неизбежностью она попадала во власть тенденциозной односторонности, которая, в свою очередь, вела к препарированию изучаемого. Многосложный и целостный материал художественного творчества расчленялся на «нужное» и «ненужное» для обоснования избранной оценки. «Нужное» выделялось и акцентировалось, «ненужное» затенялось или отбрасывалось (если, скажем, Соловьев не придавал никакого значения мотивам примирения с Богом и с миром, звучавшим в поздней поэзии Лермонтова, то Ключевский, напротив, как уже было отмечено выше, явно не желал принимать всерьез мотивы богоборческие). А так как оба противоположных начала в творчестве Лермонтова совмещались, каждая критическая оценка, взятая в отдельности, означала то или иное искажение действительного положения вещей.

Все эти особенности выглядят аномальными, если рассматривать их на фоне еще в 1820-е годы провозглашенных принципов — судить писателя по законам, «им самим над собою признанным» (А. С. Пушкин), двигаться к оценке его творчества через понимание «его способа взирать на предметы», и «им самим оценять его» («ранний» Шевырев). Однако эти особенности вполне нормальны для критики публицистической, идеологизированной, сориентированной на утилитарный подход к литературным явлениям, и, конечно (если иметь в виду глубинную подоснову оценочной позиции), нормальны для критики, стремящейся подчинить литературу и общество своей власти[8]. Русская критика XIX и начала XX века по преимуществу была именно такой. Этим и объяснялись отмеченные выше странности — критические дискуссии, напоминающие

[8] Мысль о стремлении русской критики к безусловной власти над литературой и обществом наиболее энергично развивает в 1990-е годы И. В. Кондаков. См., например: *Кондаков И. В.* Покушение на литературу: (О борьбе литературной критики с литературой) // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 75, 76, 81.

судебные процессы, нападки, исходящие сразу от нескольких враждующих между собой лагерей, колебания оценок, зависящие не столько от собственной природы оцениваемых явлений, сколько от меняющихся общественно-политических ситуаций и тех ролей, которые играли в этих ситуациях те или иные направления критической мысли.

Разумеется, все это не исключало появления в статьях тех же авторов точных наблюдений или догадок, вполне убедительных аналитических суждений и т. п. Читатель найдет их, к примеру, в сочинениях Белинского и Григорьева, Ключевского и Андреевского, Мережковского и Белого. Иногда, скажем, в статьях Блока, Розанова, И. Анненского тон задают именно такие суждения. И все же очевидно безусловное преобладание тенденций иного рода, породивших охарактеризованные выше странности.

* * *

Странности, проявившиеся в спорах о Лермонтове, легко можно было бы обнаружить (в разной степени, конечно) и в критических суждениях о Пушкине и Гоголе, о Достоевском, Чехове, Толстом, а также о многих других русских писателях характеризуемой здесь эпохи. Очевидно, что мы имеем дело с определенными общими закономерностями. Но очевидно и другое: эти общие закономерности проявились в спорах о Лермонтове с особенной остротой. Можно предположить, что дело тут не только в идеологизированности и утилитарной ориентации русской критики, не только в определяющей ее отношения с литературой воле к власти, но и в самом Лермонтове, в уникальной специфике его человеческой и творческой позиции.

Действительно, в русской литературе XIX века творчество Лермонтова явилось едва ли не самым мощным и уж, безусловно, самым непосредственным (как в смысле прямоты, так и в смысле эмоциональности) художественным выражением индивидуализма. В пределах русской классики вряд ли можно найти другого поэта или писателя, который бы с такой силой и такой почти наивной искренностью выразил бы веру в безграничность прав личности — не только личности вообще, но и прежде всего веру в безграничность прав своей собственной личности. Лермонтов непринужденнее, чем какой-либо другой русский писатель или поэт-классик, основывал свое отношение к миру на чувстве абсолютной свободы, воспринимая ее и как свободу от моральных правил, установленных людьми, и как

свою неподвластность заповедям, освященным волей Божией. Необычайна та легкость, с которой он присваивал себе привилегию единоличного суда над миром. Уникальным был звучащий в лирике, поэмах и даже прозе Лермонтова свойственный ему тон личной обиды на мироздание. Выделяло поэта и то, что «лиризм обиды» (выражение Д. Е. Максимова) распространялся на его «тяжбу с Богом», приобретавшую, при всей грандиозности своего смысла, почти интимный характер. Все это связывалось воедино титаническим самоощущением, наиболее явно присущим лирическому герою лермонтовской поэзии. Оно-то, тоже непосредственное почти до наивности, и являлось глубинным основанием лермонтовского индивидуализма: на своей абсолютной свободе настаивал и свои претензии к миру предъявлял человек, чувствующий себя равноправным Богу, равновеликим по значимости всему мирозданию, способным разрушить или, по крайней мере, потрясти мир. Дерзкая наступательность его самоутверждения воплощалась в неудержимой агрессии его поэтического стиля.

Перечисленные свойства были более всего характерны для раннего Лермонтова, для его ранней лирики в первую очередь. В поздних лермонтовских произведениях появились очевидные признаки кризиса индивидуалистического самосознания (они описаны многократно[9]). Но на поверку оказалось, что эти новые черты лишь видоизменяли отношения Лермонтова с миром; глубинная основа его поэзии осталась той же самой. И опять наиболее отчетливой была индивидуалистическая позиция лирического героя лермонтовской поэзии. Стремление к близости с людьми не отменило его тотального скептицизма в отношении всех обычных человеческих ценностей («И скучно и грустно»). Вопреки сердечности лермонтовских «Молитв» (1837 и 1839), продолжалась и усиливалась «тяжба» поэта с Богом («Благодарность», 1840). Незаметно было и приобщения к каким-либо формам соборности. Добросовестные попытки найти опору в истории народа оборачивались ощущением ее отдаленности от лирического «я», которое принадлежит не ей, а времени упадка («Богатыри — не вы!»). Герой чувствовал себя частицей современного поколения, но поколение это воспринимал как массу одиночек, обособленных, замкнутых на себе, сближенных объективным сходством, а не объединяющей свя-

---

[9] См., например, суммирующую эти описания статью В. И. Коровина о лирике Лермонтова (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 256—258).

зью («Дума»). Проникая в опыт «простых людей», сознание лирического героя находило в нем знакомую ситуацию трагического одиночества со всеми сопутствующими ей безотрадными переживаниями («Завещание»). Не открывало перспективы выхода и соотнесение авторского идеала с объективной действительностью: «нагая правда», которую несли в себе стихотворения, иногда вплотную приближающиеся к прозе («Не верь себе», «Договор», «Валерик»), не подрывала романтического отрицания реальной жизни, а, напротив, придавала ему небывалую безбоязненность и тем самым — особую цену. Духом индивидуализма была проникнута даже утопия «искусственной вселенной» (С. В. Ломинадзе), возникающая в последней строфе стихотворения «Выхожу один я на дорогу». Здесь все, как в «Апокалипсисе», — «новое небо» и «новая земля», и голос, звучащий с высоты, но в центре этого создания субъективных грез — не престол Вседержителя, а собственное «я» лирического героя. Идеал вселенской гармонии не теоцентричен и не антропоцентричен, он откровенно персоноцентричен, и опять индивидуалистическая мечта утверждалась с такой непосредственностью, которая граничила с наивностью. А там, где все же появлялось чувство реального внутреннего родства с другими людьми (наиболее сильно оно заявляло о себе в стихотворениях «тюремной» темы), речь опять шла об универсальности трагической участи героя («Узник», «Сосед», «Соседка»). Герой осознавал свое одиночество, разлад с миром и несвободу как общий удел всех людей. Так выходило, что и в расширившемся авторском кругозоре героя и людей роднило как раз то, что их разделяло, — «неволя» земного существования.

Гораздо заметнее были приметы кризиса в поэмах и прозе позднего периода (восьмая редакция «Демона», «Герой нашего времени»). Но и в сфере эпического или лироэпического повествования уход от горизонтов индивидуалистического мировоззрения оказался невозможным: очевидны сочувствие «гордой душе» героя-индивидуалиста и отсутствие полноценных альтернатив его позиции. Выражение индивидуалистического отношения к миру стало сдержанным, непритязательным и неагрессивным. Но именно благодаря этой форме выражения обнаружилась его неустранимость. Кризис в конечном счете укрепил индивидуалистическую позицию Лермонтова. Выяснилось, что лермонтовский индивидуализм мог совмещаться с различными идеями и художественными системами, но в любых сочетаниях сохранял верность своей природе.

Эти особенности лермонтовского творчества максимально затрудняли возможность его адекватного восприятия русской критикой. Ведь большинство русских критиков XIX и даже начала XX века руководствовались идеями принципиально надличными и потому безусловно чуждыми или прямо враждебными тому спонтанно-необузданному, неисправимому индивидуализму, который прорвался в русскую культуру через Лермонтова. Народничество и «почвенничество», «западничество» и официальная «державность», христианская «соборность» и «мистический пантеизм», «эстетический гуманизм» и антропологизм просветительского толка, философия «общего дела» и концепция «Всеединства» при всех своих различиях сходились в несовместимости с индивидуализмом лермонтовского типа. Даже Герцен с его далеко зашедшим персонализмом искал убежища в идеях секуляризованного христианства и «русского социализма» и поэтому был далек от индивидуализма, отличавшегося такой самобытностью и независимостью, как индивидуализм лермонтовский. Лермонтов, каким он был на самом деле, не устраивал практически никого. Вот почему на протяжении всего характеризуемого периода встречи русской критической мысли с творчеством Лермонтова неизбежно приводили к одному из двух наиболее распространенных результатов. Первым было осуждение Лермонтова, оцениваемого на основе какой-то изначально враждебной индивидуализму концепции. Второй вариант чаще всего сводился к попыткам подвести его под какую-то неиндивидуалистическую идею или идеологическую систему (социальную, нравственную, религиозно-философскую), обосновав тем самым ценность тех свойств, которые антииндивидуалистическая интерпретация ему приписывала. Обычное для Нового времени (и особенно для России) расхождение между тенденциозной заданностью идеологизированных интерпретаций и самим их предметом, по природе своей несогласуемым с мерками любых внеположных искусству идеологий, должно было в этом случае обостриться до предела. Что и произошло.

* * *

Закономерности, о которых идет речь, преобладали, как сказано, на протяжении шести десятилетий XIX века (начиная с 1840-х годов) и первого десятилетия века XX. Но вместе с тем уже с конца XIX столетия с ними все чаще соседствуют, а

иногда и переплетаются иные тенденции, в некоторых отношениях противоположные охарактеризованным.

Одной из таких тенденций была интонация сочувствия, которая часто сопутствовала размышлениям о Лермонтове, по смыслу своему сочувственного к нему отношения не предполагавшим. Примером может служить статья В. Ходасевича «Фрагменты о Лермонтове» (1914). Здесь повторялись важнейшие обвинения, выдвинутые против Лермонтова Вл. Соловьевым (речь шла о лермонтовской «неколебимой склонности ко злу», о лермонтовском стремлении увлечь читателя в мир зла, о нежелании лермонтовских героев, да и самого поэта, «быть людьми» и т. д.). И в той же самой статье с явно выраженной эмоциональной поддержкой цитировались слова, сказанные о Лермонтове знакомой автора, — звучал небольшой монолог о поэте, которого мучали при жизни и продолжают обижать после смерти. Слова эти были важны тем более, что звучали они в самом начале статьи, как бы задавая тон всему дальнейшему изложению и, между прочим, осложняя восприятие предъявляемых Лермонтову обвинений. Нечто подобное можно найти и в статье Б. Садовского «Трагедия Лермонтова». Автор пишет об ужасающей подлинности лермонтовского демонизма, о «зловещем» характере лермонтовского слога и еще о многом другом, что должно вызывать у читателя отторжение. Но вся статья написана так, что постоянно ощущается сопричастность автора повествуемому, его явная и неявная солидарность с лермонтовским мироощущением. Сочувственная интонация очень заметна также и в более ранней статье В. В. Розанова «Вечно печальная дуэль» (1898), где автор напрямую оспаривал нравственные претензии, которые адресовали Лермонтову его современники.

Другая новая тенденция, проявившаяся в отзывах критиков XX столетия, состояла в том, что вопрос о виновности Лермонтова в «злотворном» воздействии его поэзии на читателя все чаще рассматривался с разных сторон и получал в итоге явно неоднозначное решение. К примеру, в только что упомянутой статье Ходасевича итог размышлений об этом вопросе невозможно свести ни к обвинению, ни к оправданию Лермонтова (а ведь это без труда можно было сделать с абсолютным большинством критических статей о нем, появившихся в XIX веке). Учитывая, с одной стороны, «неколебимую» склонность Лермонтова ко злу, готовность его героев и их создателя с наслаждением пережить «полную потерю человеческого облика», автор стремится показать и другую сторону — роль соблазна, в

котором повинен земной мир, скрывая зло под личиной красоты.

Неоднозначен и общий итог рассуждений о том же вопросе в статье Вяч. И. Иванова «Лермонтов» (1947). И здесь отчетливо различаются две стороны. С одной — Лермонтов предстает пленником «своей безумной гордости», поддавшимся «люцефирическому соблазну», всегда заключенному в гордыне. С другой стороны, замечены объективные основания двойной обиды: «тайной — на Бога, открытой — на человеческое стадо, во имя высшего достоинства Человека, униженного Божественным гневом и преданного тварью». И тут же, рядом с новыми обвинениями нравственного, религиозного и эстетического порядка, появляется указание на скрытую от понимания основу всего, что вызывает такие обвинения. Речь идет о тайне «психологического переживания, истолковать которое мы никогда не сможем». Это еще одна новая (и притом очень важная) тенденция: в отзывах о Лермонтове критиков XX века учащаются прямые указания на пределы доступного людям понимания духовной драмы поэта и трагической природы его искусства. Об этом пишет не только Вяч. Иванов, но и Г. А. Мейер («Фаталист: К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова», 1965), который, поддержав (как и Ходасевич) некоторые обвинения Вл. Соловьева, тем не менее счел возможным добавить к ним важное замечание: «Отсюда еще не следует, что он (Лермонтов. — *В. М.*) погиб для вечности, как предполагает Владимир Соловьев». Подобное же указание находим и в упоминавшейся выше статье Ходасевича: «...мы уже не смеем присутствовать при последнем его разговоре с Богом, — заключает автор. — Здесь — тайна, и поэт, скрываясь за занавес, движением руки удерживает нас от попытки следовать за ним. Приговора мы не узнаем». Во всех этих случаях важна нерешенность и нерешаемость поставленного вопроса. На смену тем или иным вердиктам критиков приходит мысль о неизвестности приговора главной Инстанции и о неправомерности любых приговоров инстанций нижестоящих[10].

---

[10] В некоторых случаях характеристика Лермонтова такова, что она в принципе не предполагает никакой идейной оценки. Таково, например, и рассуждение И. Анненского (в очерке «Юмор Лермонтова», 1909) о совершенно особом типе взаимодействия между «высоким и низким», «благородным и разнузданным», «идеальным и реальным» (сами эти оппозиции получили первоначальное словесное воплощение в неопубликованных заметках Анненского о Гоголе, Достоевском, Толстом; см.: *Анненский И.* Книги отраже-

Проявляя принципиальную сдержанность в решении вопросов высшего порядка, критическая мысль XX века чувствует себя более компетентной в решении вопросов эстетических и историко-литературных. Здесь кроется источник еще одной из новых тенденций, усилившихся именно в XX веке. Это участившиеся попытки выявить диалектику подспудной связи между традиционно отмечаемыми «пороками» лермонтовского мышления и его художественной силой. И в такой же мере — попытки усмотреть в этой подспудной связи предпосылку важнейших достижений Лермонтова и его влияния на последующее развитие русской литературы. В. В. Зеньковский, обвиняя Лермонтова в духовной «нетрезвости», находил в ней, однако, причину того, что именно Лермонтов (а не духовно трезвый Пушкин) явился родоначальником позднейшей русской лирики и всей классической русской прозы. Еще раньше В. В. Розанов вывел классический реализм Достоевского и Толстого не из традиций Пушкина и даже Гоголя, а именно из поэзии и прозы Лермонтова, с их сложнейшей диалектикой «положительного» и «отрицательного». Не раз уже упоминавшийся Ходасевич считал, что именно Лермонтов, пытавшийся переложить ответственность за свою судьбу на Бога, дал решающий толчок, способствовавший превращению русской литературы в искусство религиозное. А Георгий Адамович утверждал, что без Лермонтова была бы немыслима биполярность русской поэзии, свойственная ей дихотомия «классицизма» и «романтизма», в самом широком смысле этих слов («Лермонтов», 1939).

В упомянутых выше статьях можно обнаружить и другие проявления многостороннего подхода к вопросу о моральной или трагической вине Лермонтова. Иными словами, проявления позиции, одинаково исключающей и возможность человеческого нравственного суда, и возможность угадывания приговора, вынесенного поэту высшими силами. В упомянутых статьях можно обнаружить еще и какие-то иные проявления диалектического анализа, позволяющего выяснять плодотворную связь «достоинств» и «недостатков» лермонтовской манеры. Можно обнаружить, наконец, еще какие-то попытки выяснить значение исключительных особенностей лермонтовского стиля для литературного развития и для русской культуры в

ний. М., 1979. С. 582). Анненский доказывал, что это взаимодействие связывает противоположные начала, «не вредя ни тому, ни другому» и в то же время позволяя изображаемой реальности жить своей, независимой от нашего отношения, жизнью.

целом. Но вряд ли целесообразно продолжать описание конкретных модификаций происходящего обновления. Важнее определить общую суть новых тенденций — принципиальное изменение самого типа критических суждений о Лермонтове.

Если на протяжении XIX и первого десятилетия XX века доминировала элементарная динамика смены одноплановых и прямо противоположных оценок (обвинительной на оправдательную или наоборот), то начиная со второго десятилетия XX века в критике, не зависевшей от давления советской идеологии и цензуры (т. е. в критике эмигрантской по преимуществу), перевес получили суждения иного характера, никак не сводимые, как мы убедились, ни к обвинению, ни к оправданию. Более того, новый тип критического суждения уже не мог быть сведен к оценке или объяснению вообще. Объяснение и оценка в нем присутствовали, но лишь как элементы чего-то более сложного и менее определенного, чем они. Можно утверждать, что содержание критических суждений нового типа в известной мере перерастало и объяснение, и оценку, включая в себя непосредственную представленность самого объекта суждения и сохраняя (тоже в известной мере) его самостоятельность по отношению к суждению о нем.

Общее направление происходящих изменений обозначилось довольно четко. До известного временно́го рубежа идеолекты и общекультурные коды полностью «покрывали» в статьях о Лермонтове предмет критических суждений и как бы отделяли его от воспринимающего сознания. Однако за указанным рубежом модели и коды, которые использовала критическая мысль, уже определяют восприятие ее объекта лишь отчасти: появилось пространство для не опосредованных стереотипами отношений между сознанием и предметом его размышлений. В сущности, есть основания утверждать, что именно в XX веке русская критическая мысль впервые вступила в соприкосновение с подлинным содержанием творчества Лермонтова. И такая перемена вовсе не свидетельствовала о том, что непосредственная реакция критического сознания на исключительность лермонтовского искусства (а значит, и лермонтовского индивидуализма) сначала была несколько вялой, а потом обострилась и набрала силу. Уместнее, кажется, предположить обратное: отношение воспринимающего сознания и объекта восприятия сначала было, по сути своей, настолько острым, что при непосредственном эмоциональном контакте могло оказаться для сознания непереносимым. Вот почему, вероятно, и появлялась нужда в посредствующей функции стереотипов — сознание как

бы отгораживалось ими от того, что могло сокрушить его упорядоченность, от того, с чем оно при непосредственном эмоциональном контакте не смогло бы справиться.

Возникновение в более позднее время некоторой независимости критического сознания от идеологических и общекультурных стереотипов (и, следовательно, появление возможности его непосредственных отношений с трудным для него объектом) можно на этом фоне истолковать двояко: или как следствие сближения русской критической мысли с мировоззрением и творчеством Лермонтова (иными словами, как следствие ее сближения с лермонтовским индивидуализмом), или как результат возникновения между ними временно́й дистанции, уже достаточно далекой от того, чтобы воспринимающее сознание могло вступить в отношения с объектом, не нуждаясь в защитном ограждении. По-видимому, обе причины действовали вместе. Заметное усиление персоналистических тенденций в русской философии XX века (при всех колебаниях русского персонализма между самостоятельностью лица и верховенством Логоса) действительно создало почву для более толерантного отношения русской критики (особенно эмигрантской) к лермонтовскому индивидуализму и его воздействию на русскую культуру. С другой стороны, сам этот лермонтовский индивидуализм все больше превращался в элемент «культурного наследия», в принадлежность исторического прошлого.

Символизм и модернизм отчасти актуализировали лермонтовское начало внутри наследия XIX века. Но, с другой стороны, это начало было инвольвировано неоромантизмом первых десятилетий века XX и как бы растворилось в нем. В той же степени, в какой лермонтовское начало оставалось самостоятельным источником традиций, его острота и жгучесть меркли на фоне авангардистской «продвинутости» нового искусства. Поэтому отношения критической мысли с лермонтовскими произведениями становились более спокойными, что и позволило им стать более непосредственными. И (добавим это объективности ради) означало то, что они стали менее живыми. Этому, видимо, не стоит ни радоваться, ни огорчаться: речь идет о естественных закономерностях, нормальных для существования классического искусства в «большом» времени.

* * *

Рамки статьи вынуждают ограничиться этим выводом. Остается лишь кратко напомнить о том, что на протяжении мно-

гих десятилетий рядом с эволюцией критических суждений о Лермонтове развертывался другой процесс — эволюции исследовательских интерпретаций его творчества. Последние появились и стали множиться далеко не сразу. В 50-е, 60-е, 70-е годы XIX века доминировало «фактографическое» изучение Лермонтова, при этом разрабатывались в основном текстологические, биографические и библиографические вопросы. Вышло в свет несколько критических изданий лермонтовских сочинений, а в одном из них (1889—1891) появилась первая систематическая биография Лермонтова, подготовленная П. А. Висковатым. В дальнейшем на основе того же «фактографического» подхода развернулись сравнительно-исторические исследования, выявившие в лермонтовских сочинениях множество ранее не замеченных реминисценций, аллюзий, «кочующих» мотивов и других межтекстовых связей. «Фактографические» исследования занимали важное место в лермонтоведении и позднее; уже в послереволюционную эпоху труды Н. Л. Бродского, С. А. Андреева-Кривича, В. А. Мануйлова, Т. А. Ивановой, Э. Г. Герштейн, И. Л. Андроникова и др. «достраивали» эмпирическую основу «науки о Лермонтове»: воссоздавались неизвестные эпизоды жизни поэта, обследовалось его окружение, выяснялись конкретные детали его отношений с общественно-политическими, философскими и литературными движениями его времени, устанавливались источники его мировоззрения. Однако мало-помалу (а со временем все чаще) накопленный материал стал использоваться для решения интерпретационных задач.

Сравнивая критико-публицистический и научно-исследовательский варианты интерпретаций, главные направления их развития, характер их влияния на восприятие Лермонтова, можно обнаружить их сходство в нескольких аспектах.

Во-первых, очевидны тематические переклички между интерпретациями критическими и литературоведческими: литературоведы нередко подхватывают и по-своему развивают идеи критиков. К примеру, Б. М. Эйхенбаум перерабатывает в духе идей формальной школы давнюю мысль Шевырева об «эклектизме» Лермонтова (или, говоря словами Эйхенбаума, о «группировке и склеивании готового» в лермонтовской поэзии). Несколько позже У. Р. Фохт на основе социологического метода по-своему обосновывает тезис В. А. Зайцева о реакционности автора «Демона». Можно заметить, что, изучая демократизацию лермонтовского лирического героя и отмечая появление рядом с ним образов «простых людей», Д. Е. Максимов, по

сути, продолжает линию Ап. Григорьева. Можно заметить и то, что размышления И. Б. Роднянской, находившей в поздней лирике Лермонтова грустную «философию песни», в сущности, вторят основным мыслям В. О. Ключевского. В эмигрантском литературоведении линию Григорьева—Ключевского продолжает П. М. Бицилли. Можно привести и другие примеры.

Впрочем, более существенным следует признать второй аспект сходства — методологическое подобие многих исследовательских интерпретаций интерпретациям критическим. «Наука о Лермонтове» довольно долго не могла отмежеваться от критики, совмещая приемы объективного исследования с публицистической оценочной позицией. Исходным примером может послужить работа А. Д. Галахова «Лермонтов» (1858), сориентированная на принципы культурно-исторической школы. Галахов прослеживал воздействие на Лермонтова общего настроения «европейских образованных классов» и состояния русского общества, вступившего в переходную эпоху. Черты лермонтовских героев и авторская позиция самого Лермонтова предстали в итоге детерминированными. В 1840-е и 1850-е годы это предполагало отказ от морализма и дидактики. Но в своей заключительной части рассуждения Галахова приобретали откровенно оценочный характер, окрашиваясь именно в моралистические и дидактические тона. Лермонтову даже предъявлялись обвинения в оправдании и эстетизации зла, опять заставляющие вспомнить о Бурачке. Конечно, публицистика, по-видимому, только следует здесь за результатами анализа — как реакция на них. Но трудно сказать, соответствует ли этот видимый порядок внутренней логике авторских рассуждений. Вряд ли можно быть уверенным в том, что направление анализа не задано с самого начала скрытым до времени публицистическим настроем автора.

Черты подобной же «гибридности» сохранились и на рубеже XIX и XX веков, при том, что предпосылки размежевания публицистики и науки стали более солидными. Основа научного объяснения изучаемых явлений расширилась за счет сочетания принципов культурно-исторической школы с принципами школы психологической. К числу таких детерминирующих факторов, как «дух времени» и «условия жизни», добавились врожденные качества душевной организации писателя или его героев. Однако расширение это было использовано по-разному.

Так, Н. А. Котляревский («Михаил Юрьевич Лермонтов», 1891) сохранил в своих итоговых суждениях позицию публициста, несущую в себе осуждение и поучение, несколько смяг-

ченные снисходительной интонацией. Напротив, Д. Н. Овсянико-Куликовский («М. Ю. Лермонтов», 1914), которого логика его построений обязывала признать Печорина и стоящего за ним Лермонтова «без вины виноватыми», вынужден был не без усилия воздерживаться от оценочных определений, не говоря уже о более сильных средствах выражения публицистической позиции.

Еще дальше ушли от подобной позиции представители формальной школы. В работе Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов как историко-литературная проблема» (1924) безоценочный подход осуществлялся уже как единственно возможный. Эйхенбаум анализировал как раз те особенности лермонтовского стиля, которые критика 1840-х годов оценивала как проявления его слабости и «несообразности» (кроме «эклектической» компиляции заимствований объектами исследования здесь были стилевые диссонансы, словесная нескладица, нажим на звуковые эффекты и «силу выражения»). Но, соотнося эти особенности с имманентной логикой литературного процесса, исследователь усматривал в них составляющие стилистической революции, преобразившей в 1830-е годы русскую лирику. В отличие от Шевырева, Розена и Плаксина, Эйхенбаум видел в «несообразностях» лермонтовской манеры «выход из создавшегося после двадцатых годов стихотворческого тупика». Однако путь к апологетической оценке характеризуемого явления сразу же перекрывался указанием на отрицательные последствия произведенного Лермонтовым переворота: Эйхенбаум показывал, что переворот привел, между прочим, к «лирике настроений», а «на всей этой лирике лежит печать поэтического безвременья, печать стихового декаданса, первые очертания которой заметны уже на лирике Лермонтова». В этой взаимонейтрализации двух оценочных перспектив проявлялся свойственный формалистам подход к проблеме литературной эволюции: литературная эволюция — не торжество прогресса, а бесконечная смена способов достижения одной и той же цели (эффекта художественной выразительности). Оценка скачков, обновляющих литературные формы, могла быть поэтому только релятивной. И, поскольку понятие «содержания» было вынесено формалистами за скобки, для какой-либо идеологизированной публицистики попросту не оставалось места.

Представитель социологической школы У. Р. Фохт («“Демон” Лермонтова как явление стиля», 1928) тоже стремился следовать строгим принципам научного анализа. Он рассматривал поэтику «Демона» как систему, отражающую особенности

реального бытия определенной социальной группы. Группа эта «вычислялась» по признакам, извлекаемым из текста (прежде всего из центрального образа поэмы). Но иллюзия объективности развеивалась, как только выяснялось, что Лермонтов воплотил в образе Демона черты старой родовой аристократии, «лишенной общественной значимости, озлобленной на весь мир, напряженно мечтающей о восстановлении своей прежней роли». Лермонтов начинал выглядеть реакционным романтиком, поэтизирующим претензии одной из консервативных сил русского общества. Даже если допустить, что исследователь пришел к такому представлению неожиданно для себя, нельзя не видеть того, что оно было изначально предпослано его анализу как часть ограниченного набора концептуальных возможностей. В принципе можно было дать лермонтовскому образу другое истолкование, сделав акцент, например, на деклассированности героя и автора. Но при любом из подобных поворотов невозможно было уйти от идеологизированного восприятия изучаемого.

* * *

К середине 1930-х годов вульгарный социологизм был официально дезавуирован. Однако его место немедленно занял другой вариант идеологизированного и потому неизбежно тяготеющего к публицистичности изучения истории литературы. На первый взгляд решающее значение получила установка, направляющая внимание исследователя на соотнесение литературных фактов с общим движением русской литературы к реализму и народности. Только ролью в этом процессе отныне измерялась ценность каждого произведения, писателя или целого направления. Впрочем, все меняющиеся установки оказывались вспомогательными — просто в силу своей сменяемости. Более важным, по меркам советской (да в конечном счете и общенациональной) ментальности, являлись некоторые неотменяемые условия литературоведческого исследования. Первым из них была ориентация на генетическое объяснение литературных явлений, объяснение внелитературное, возводящее их содержание и форму к воздействию извне детерминирующих литературный процесс социально-исторических и социокультурных факторов. Другим неотменяемым условием анализа и интерпретации (как в содержательном, так и в формальном плане) считалась необходимость использовать в качестве един-

ственно правильного языка описания категориальный аппарат марксистской историософии и эстетики.

Примером, наглядно демонстрирующим влияние новой нормативности на процесс и результаты исследования, может послужить работа Е. Н. Михайловой «Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения» (1941). Работа интересна в качестве примера прежде всего потому, что отмечена печатью несомненной одаренности ее автора. Она содержит выразительно-точные характеристики систем романтической и реалистической поэтики Лермонтова. А вслед за тем вводится столь же выразительная и точная характеристика мировоззренческой позиции поэта: ее основа определяется как «прометеевское восстание против сущего». Но в процессе объяснения (разумеется, генетического) результаты анализа переводятся на другой язык, перемещаются в план иной проблематики, растворяются в ней и в итоге совершенно изменяют свое значение. «Прометеевское восстание против сущего» оборачивается «восстанием против социально-политических основ старого общества», отрицанием «дворянско-крепостнической действительности» и т. п. Это переименование отражало метаморфозу методологическую. Происходило принципиальное отдаление исследователя от объекта изучения и его возвышение над ним в качестве инстанции, имеющей право и обязанной судить изучаемого писателя. И вот уже ему предъявляются обвинения в «слабости», «исторической ограниченности», «отвлеченном морализировании» (все эти упреки адресуются Лермонтову). Возвышение над объектом изучения обязывало исследователя рассуждать об изучаемом писателе не в категориях его собственного самосознания, но исходя из того, чем он неведомо для себя «объективно является». Говоря иначе, исследователь, в сущности, брал на себя право решать, каким должен быть этот изучаемый им писатель (в данном случае Лермонтов), о чем, что и как он должен писать. В общем, можно утверждать, что нормативность объяснения и оценки литературных явлений сохранялась не только русской критикой XIX века. Советское литературоведение XX столетия тоже включилось в число наследников классицизма и традиций просветительской эстетики.

Охарактеризованные выше «неоклассицистские» механизмы действовали в лермонтоведении на протяжении всей советской эпохи. И вместе с тем на всем ее протяжении сказывалось стремление исследовательской мысли к независимости от их власти. Иными словами — к адекватности объекту. Выделить

основные пути, которые вели к осуществлению этого стремления, не так уж трудно, потому что на каждом из них использовались какие-то очевидные возможности.

Одну из таких возможностей открывало «фактографическое» изучение материала. Конечно, общие направления фактических разысканий нередко были заданы общественной и идеологической конъюнктурой. В то же время самоцельность академической фактографии, традиционно уклонявшейся от анализа и интерпретаций художественных текстов, создавала обширную зону внеидеологических исследований. Этой особенностью отчасти объяснялась авторитетность фактографии в академической среде (были, конечно, и другие причины), а также ее популярность в широкой читательской аудитории. Последняя тоже испытывала почти самоцельный интерес к биографии Лермонтова, почти не интересуясь при этом анализом его идей и стилистики. И. Л. Андроников довел популярность фактографии до уровня всенародной, перенеся сам процесс фактических разысканий — с его перипетиями, затруднениями, внезапными удачами — в сочинения, где раньше излагались только результаты исследования. Фактография приобрела остроту детективного сюжета, что дополнительно укрепило ее способность быть самоцельной.

Другим путем, уводящим от идеологизации и навыков публицистической критики, было углубление в сугубо «специальные» аналитические задачи. Не случайно со временем (в 1960-е и 1970-е годы особенно) более интенсивно стали разрабатываться проблемы, связанные с изучением лермонтовского стихосложения. Изучение метрики, ритмики, строфики, рифмовки, мелодики, фоники лермонтовского стиха, статистические исследования, описание и классификация моделей, фиксируемых на разных уровнях стиховых структур, — все это обеспечивало высокую степень объективности и соответственно относительную независимость от давления официальных идеологических норм. Такая независимость была одной из причин, определявших привлекательность стиховедческих штудий и накопление в этой области значительных научных достижений.

Труднее давались поиски путей к объективности в других областях изучения лермонтовской поэтики. Давление нормативных схем сказывалось здесь гораздо сильнее. И разумеется, степень неподвластности этому давлению в первую очередь зависела от того, насколько последовательно ориентировался тот или иной исследователь на принцип имманентного объяснения

изучаемого. В этом плане показательно различие между двумя «классическими» по своей авторитетности и мастерству исполнения работами о «Мцыри».

В работе Ю. В. Манна (1976) выдержаны принципы собственно поэтологического исследования. Выбрана собственно поэтологическая опорная категория («романтический конфликт»), обретающая значимость лишь как результат анализа художественной структуры. Рассматривается структура, максимально абстрактная и специфичная именно для искусства. Все сопоставления осуществляются на уровне этой абстрактной структуры: сравниваются различные ее варианты. В итоге выходы за пределы изучения этой структуры практически исключены. Так выстраивается концепция, в идеологическом плане совершенно нейтральная, как бы застрахованная от вторжений публицистичности «алгебраической» строгостью мысли и слога.

Работа Д. Е. Максимова (1964), в общем, также ориентирована на внутритекстовый анализ. Расширение диапазона тоже достигается в основном сопоставлениями в пределах искусства. Даже философские, социальные и нравственные проблемы интересуют исследователя преимущественно постольку, поскольку они вплетены в ткань художественных текстов. Максимов делает лишь несколько малозаметных уступок детерминистской установке и более конкретным схемам господствующей методологии — он прямо выводит тип лермонтовского героя и творческий метод автора «Мцыри» из общественного бытия 1830-х годов, где на первый план выдвигались развитие личности, ее конфликт с «враждебной действительностью» и ее духовная драма. Есть и другие утверждения, прямо связывающие характеристику героя поэмы и окружающие его символические мотивы с кругом последекабрьских общественных идей. Защитный рубеж имманентных объяснений тем самым частично размывается. И этого оказывается достаточно для того, чтобы сквозь академическое изящество авторского анализа проступили очертания тенденций, доминирующих в советском литературоведении. Говоря конкретнее, сказывается влияние «реализмоцентризма», которое приводит к тому, что исследователь перестает видеть канонические черты романтического героя, сохранившиеся в образной характеристике Мцыри, и, наоборот, начинает видеть в поэме о Мцыри последнее звено жанровой эволюции, которая, по логике и хронологии развития романтической поэмы, в действительности завершилась «Демоном». Именно влияние «реализмоцентризма» породило

эту инверсию: если исходить из того, что Лермонтов двигался от романтизма к реализму, то завершать эволюцию лермонтовской поэмы должна была бы поэма «Мцыри», где романтизм почти вплотную приблизился к реализму, а не «Демон» — поэма, от реализма безнадежно далекая.

Впрочем, небольшие уступки господствующей концепции в данном случае были понятны и естественны. Исследователь, затрагивавший вопросы лермонтовского мировоззрения (а Максимов ими активно занимался), сталкивался с трудностями гораздо большими, чем его коллега, оставлявший такие вопросы за скобками. В этих более сложных ситуациях пути к объективности порою прокладывались и по-другому. Иногда они напоминали те пути, которыми приближалась к подлинности своего объекта эмигрантская литературная критика. Причины сходства в этих случаях были, по-видимому, достаточно глубоки. Критики, принадлежавшие к «первой волне» эмиграции, давления советских идеологических и методологических установок, как правило, испытать не успели (или почти не успели). Но они испытали и продолжали испытывать давление нормативности, действующей на уровне общенациональной ментальности (по отношению к ней советская нормативность была, вероятно, чем-то «дочерним»). Потребность это давление преодолеть как раз и порождала те новые тенденции, о которых шла речь выше. И между прочим порождала, как помним, тяготение к многостороннему, внутренне подвижному анализу, исключающему итоговое осуждение или оправдание Лермонтова. Аналогичная тенденция прослеживается и в советском литературоведении тех же десятилетий.

Например, в работе Л. Я. Гинзбург «Лирика Лермонтова» (1941, см. также «О лирике», 1974) адекватность исследования своему предмету была обеспечена именно внутренней динамичностью всех аналитических характеристик. Начиналось с того, что в позднем творчестве Лермонтова обнаруживались совмещение разных стадий литературной эволюции и явная невозможность свести их к какому-нибудь «общему знаменателю». Затем речь шла о новой лирической форме, основанной на диалектике противопоставляемых друг другу начал — личного и общественного. Та же диалектика усматривалась далее на уровне философско-психологических основ мировоззрения поэта. Отсюда следовал переход к анализу поэтического языка поздней лермонтовской лирики, которая рассматривалась как поле стилеобразующего взаимодействия разнообразных элементов. И выяснялось, что взаимодействие это столь же непре-

рывно и изменчиво, как и диалектика мировоззренческих идей. Естественным завершением работы становилась попытка создать представление о некоторых лермонтовских образах, содержание которых не поддавалось описанию в формах характеристики извне: предмет исследования был поставлен в положение, наиболее благоприятное для самораскрытия[11].

Внутренний динамизм анализа и интерпретаций порой оказывался силой, способной преобразить даже близкие к публицистике формы лермонтоведения. Проявление этой тенденции читатель найдет в статье И. И. Виноградова «Философский роман Лермонтова» (1964). На первый взгляд это характерное для «шестидесятнического» «Нового мира» возвращение к традициям русской критики XIX века. Отправной точкой исследования становится откровенно публицистическая герценовская характеристика лермонтовской эпохи. Публицистичность ее дополнительно усиливается аллюзиями, ассоциативно связывающими николаевское «безвременье» и уже начинавшуюся в 1964 году эпоху «застоя». Публицистическая тональность изложения сохраняется и в дальнейшем. В статье есть даже дидактическое заключение (его роль выполняет авторское рассуждение о значении нравственного опыта Печорина). Но дело в том, что публицистические рассуждения исследователя, образующие характеристику жизненной позиции лермонтовского героя, открывают в ней не менее сложную диалектику (в данном случае диалектику заслуги и вины), чем собственно литературоведческие анализы того же времени. Поэтому так же трудно представить себе итог читательских впечатлений, который сводился бы к осуждению или оправданию Печорина. Если же принять во внимание еще и то, что публицистическая форма изложения порой благоприятствует здесь психологическому самоотождествлению читателя с героем, возможность однозначной и дистанцированной оценки предмета исследования практически сводится к нулю.

Еще один тип «поисков адекватности» нашел свое воплощение в статьях С. В. Ломинадзе («Тайный холод», 1977) и И. Б. Роднянской («Демон ускользающий», 1981). Уже сами заглавия статей указывали на их тяготение к эссеистике, и содержание их действительно соответствовало законам эссеистического жанра. Освоение изучаемых текстов оказывалось одно-

---

[11] Сходная тенденция дает о себе знать и в статье И. А. Гурвича «Загадочен ли Печорин?», включенной в состав публикуемой антологии.

временно многоплановым и целостным, поскольку соединяло утонченность стилистического микроанализа с живой непосредственностью понимания — в том смысле слова «понимание», который придавала ему герменевтика Дильтея и его последователей. Ломинадзе и Роднянская явно исходили из того, что поэтическое произведение, созданное при участии всех душевных сил автора, требует аналогичной формы его постижения. Последняя предполагает, следовательно, не одни только логические операции, но и то, что принято называть вчувствованием и вживанием. Трудность совмещения столь различных форм познания (ведь оно означает и наличие объективирующей аналитической дистанции, и одновременно ее исчезновение), такая трудность преодолевалась благодаря подвижности самой основы возникающего единства и своеобразной «незавершенности» участвующих в нем видов знания. Происходило погружение в тайну лермонтовского художественного мира, которая до известного предела поддавалась исследованию, но в конечном счете все же оставалась тайной, о чем напоминало читателю ощущение неисчерпаемого смыслового «остатка» (ощущение, конечно, тоже создавалось усилиями автора эссеистической статьи).

Влияние эссеистического метода, первоначально связанного с изучением поэзии Лермонтова, косвенно сказалось и на работах академического типа, посвященных исследованию лермонтовской прозы. Ощущение неразгадываемой тайны лермонтовского искусства проникло, например, в образцовое академическое исследование В. Э. Вацуро («Последняя повесть Лермонтова», 1979), по природе своей подобных ощущений как будто не предполагавшее. Впрочем, здесь это экзотическое для такого дискурса ощущение отчасти оправдано спецификой объекта — речь идет о повести «Штосс», сюжет которой не вполне понятен уже потому, что он остался незавершенным.

* * *

Тенденции, наиболее ясно обозначившиеся в советском лермонтоведении 1960-х и 1970-х годов (разумеется, речь идет о его либеральном фланге), просматриваются иногда и в литературоведении эмигрантском, тех же самых и последующих десятилетий. В работе И. З. Сермана («Судьба поэтического “я” в творчестве Лермонтова», 1992) виден уже знакомый нам интерес к особому типу аналитической характеристики, уводящему от подчинения схематизму и нормативности. Своеобразие дан-

ного конкретного варианта — в уклонении от нечто утверждающих описаний и определений. Именно так строит исследователь «апофатическую» характеристику лермонтовской прозы: это фиксация различий, отделяющих прозаическую поэтику Лермонтова от всего, чем она не является. Так обозначена ее оригинальность (не антитеза стихам, но и не «проза как поэзия»), при том, что читателю статьи дана возможность установить непосредственные и самостоятельные отношения с объектом исследования.

Любопытно, что насыщенный разнообразными утверждениями, энергичный анализ Е. Г. Эткинда («Поэтическая личность Лермонтова: "Диалектика души" в лирике», 1992) также устремлен к достижению сходного результата. Исследователь анализирует сложные формы сосуществования противоположностей, перемещаясь с одного структурного уровня на другой. Всякий раз обнажается клубок смысловых диссонансов, порождающих несогласуемые мысли, эмоциональные реакции и нравственные оценки. И всякий раз ясно, что эти противоречия невозможно «снять» каким-то «всеразрешающим» или хотя бы «успокоительным» итогом.

«Прорывной» вариант преодоления нормативных схем находим в работе В. Гольштейна о «Песне про купца Калашникова» (1999). Основа этого варианта — полемическое отношение ко всем существующим взглядам на предмет исследования. А в основании полемической позиции — подход, который отличают здравый смысл, логичность и едва ли не природная предрасположенность к свободе от «ухищрений» и стереотипов. Трудно сказать, что составляет в данном конкретном случае основу такого подхода — философия или сама психология исследователя. Ясно лишь, что занимаемая им позиция по-своему продуктивна. В рамках исследования, посвященного лермонтовской концепции героизма, такой подход приводит к новой во многом интерпретации «Песни».

Сходству «освободительных» тенденций, давших о себе знать по обе стороны отечественных рубежей, ныне удивляться не приходится. Их объяснение теперь уже не требует экскурсов в глубины национального сознания. Исследователи, о которых только что шла речь, принадлежат к «третьей волне» эмиграции, то есть к числу людей, сформировавшихся внутри советской культуры и уже в дальнейшем с нею разошедшихся. Опыт работы под давлением официальной идеологии или методологии, равно как и проблема преодоления этого давления, имели для эмигрантов «третьей волны» почти ту же актуальность,

что и для либерально настроенной советской интеллигенции. Сегодня и те и другие составляют единое поколение лермонтоведов, работающее в рамках ситуации, когда время критических и публицистических (вообще идеологических по преимуществу) интерпретаций Лермонтова уже явно прошло. Конечно, это не исключает возможности появления новых интерпретаций такого рода; речь идет об их «моральной устарелости». Похоже на то, что «морально» (да и, пожалуй, психологически) устаревают различные формы пафосного читательского отношения к творчеству автора «Демона» и «Героя нашего времени». Кажется, что истекает и время эклектического совмещения публицистических и объективно-исследовательских позиций, совмещения, закрепленного длительной практикой, узаконенного нормативными идеологиями и методологиями и, наконец, глубоко укорененного в национальной ментальности (точнее, в традиционном ее варианте). Заметнее становятся приметы нового этапа — времени, когда столкновение позиций «за» и «против» Лермонтова может все-таки уступить место задачам непредвзятого объяснения и понимания его творчества, поиском адекватных ему исследовательских методик, языков описания, форм восприятия и рефлексии. Во всяком случае, некоторые отмеченные выше тенденции позволяют выразить осторожную надежду на это.



I

ИЗ ПЕРВЫХ ОТКЛИКОВ



С. О. БУРАЧОК

«Герой нашего времени». М. Лермонтов

Две части. СПб., 1840

(Разговор в гостиной)

— Вы читали, сударыня, «Героя» — как вам кажется?

— Ах, бесподобная вещь! По-русски ничего еще не было подобного... так это все живо, мило, ново... Слог такой легкий! Интерес — так и заманивает.

— А вам, сударыня?

— Я не видала, как прочла; и так жаль было, что скоро кончилось, — зачем только две, а не двадцать частей?

— А вам, сударыня?

— Читается... ну прелесть! Из рук не хочется выпустить. Вот если б все так писали по-русски, мы бы не стали читать ни одного романа французского.

— Ну а вы, Ив<ан> Ив<аныч>, что скажете?

— А мне кажется, что появление «Героя нашего времени» и такой прием ему всего разительнее доказывают упадок нашей литературы и вкуса читателей.

Все (*в голос*). Ах! да как это можно!.. Ах! кто этак варварски судит!.. Ах! это просто зависть!.. Ах! вот как убивают таланты!.. Ах! помилуйте, Ив<ан> Иваныч!

Я. Mesdames, messieurs*, чем так спорить да шуметь, не лучше ли теперь же развинтить всю книгу, пересмотреть все ее пружины, подставки, винтики, части, обсудить — и тогда...

Они. Пересмотреть, обсудить... Настоящий мужчина! Кто рассуждает, когда надо просто — наслаждаться? «Герой» — истинное наслаждение! Душечка, как мил! ужасть как мил!

Я. Как вам угодно, mesdames; я хоть для себя это сделаю, пока вы наслаждаетесь.

---

* Дамы, господа (*фр*.). — *Сост*.

Я, в самой вещи, развинтил «Героя» и вот что нашел: внешнее построение романа хорошо, слог хорош; содержание — романтическое по превосходству, т. е. ложное в основании; гармонии между причинами, средствами, явлениями, следствиями и целью — ни малейшей[1], т. е. внутреннее построение романа никуда не годится: идея ложная, направление кривое. Оболочка светского человека схвачена довольно хорошо, черты духа и сердца человеческого обезображены до нелепости. — Весь роман — эпиграмма, составленная из беспрерывных софизмов, так что философии, религиозности, русской народности и следов нет. Всего этого слишком достаточно, чтоб угодить вкусу «героев нашего времени», но в то же время для человека здравомыслящего, т. е. для профана в современном героизме, слишком неотрадно: от души жалеешь, зачем Печорин, настоящий автор книги, так во зло употребил прекрасные свои дарования, единственно из-за грошовой подачки — похвалы людей, зевающих от пустоты головной, душевной и сердечной. Жаль, что он умер и на могиле поставил себе памятник «легкого чтения»[2], похожий на гроб повапленный — снаружи красив, блестит мишурой, а внутри гниль и смрад.

— Кто же вскрывает гробы?

— Правда, не следовало бы; но для медико-литературного «следствия» это необходимо.

Вот *содержание* гроба: «герой нашего времени» — за отличие сослан на Кавказ, в одну из заполошных[3] крепостей. Он является коменданту крепости, штабс-капитану Максиму Максимычу. Максим Максимыч — герой прошлых времен, простой, добросердечный, чуть-чуть грамотный, слуга царю и людям на жизнь и смерть; нынче многие Максимы Максимычи переродились в «героев нашего времени». Кой-где в отставке по хуторам и на Кавказе по крепостям уцелели их отрывки. — Здесь Максим Максимыч весь целиком! — живой; и был бы единственным отрадным лицом во всей книге, если б живописец для большего успеха своего «героя» не вздумал оттенить добряка штабс-капитана отливом d'un bon homme * — смешного чудака. Таковы уже законы легкого чтения! — и в самом добре надо находить только забавное, смешное, иначе будет сухо и скучно. Зато как мил и как велик «герой», стоя рядом с Максимом Максимычем, который принял его в свою пустыню как друга, ласкал как брата, ухаживал за ним как отец; а тот?.. Тому все это было смешно, несносно... Только что не на-

* простака (*фр.*). — *Сост.*

делял он Максима Максимыча, за любовь его, щелчками по носу... Жаль, автор не воспользовался этим для полноты трескучих эффектов.

«Герой» — настоящий герой! В дождик, в холод целый день на охоте; все иззябнут, устанут, а ему ничего. А в другой раз, в комнате — ветер пахнет: уверяет, что простудился; ставнем стукнет — он вздрогнет и побледнеет; а на кабана ходил один на один. Близ крепости жил мирный князь-черкес, у него прекрасная дочка Бэла и сын-повеса Азамат. Позвали героя и Максимыча туда на праздник. Дочь, разумеется красавица, тут же танцевавшая, подходит к герою, поет ему песенку, а в песенке изъясняется в любви к нему. — Герой влюбляется; соперник, черкес Казбич, видит это и ревнует. У него чудесный конь. Конь ужасно нравится брату героини Азамату. Черкесы перепились, стали резаться на шашках, наш герой с штабс-капитаном за добра ума ускакали в крепость. Герой обдумывает план похищения Бэлы. Является брат ее Азамат. — «Тебе нравится конь Казбича?» — говорит герой. «Ужасно нравится, да ни за что не хочет продать!» — «А хочешь, я тебе добуду его — что дашь?» — «Что угодно!» — «Привези мне сестру» — «Хорошо». — Сказано — сделано! Герой украл коня у Казбича, отдал Азамату, получил Бэлу, Казбич убил отца Бэлы, Азамат пропал без вести. В первый день похищения Максим Максимыч узнал об этом и, как комендант, пришел наказать героя: «Вы сделали мерзкое дело — отдайте вашу шпагу».

— Митька, шпагу! — сказал герой, не вставая с кровати.

— Зачем ты увез Бэлу?

— Да когда она мне нравится.

Против этой логики комендант не нашелся, махнул рукой, а герой зажил с героиней как с женой; после четырех месяцев она ему надоела. Он начал скучать, уходить по целым дням на охоту. Бэла стала сохнуть, плакать — это его бесило. Коменданту стало жалко, он стал урезонивать героя. Герой отвечал ему по-геройски:

— У меня несчастный характер: воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиною несчастия других, то и сам не менее несчастлив. Разумеется, это им плохое утешение — только дело в том, что это так.

Герой риторически распространяет эту тему, подбирая столько оправдательных статей, чтоб их достало для оправдания всех настоящих и будущих подобных героев. Это верх красноречия! Максим Максимыч — не пикнул. Да тут и сам

Цицерон, с своими должностями человека и гражданина[4], станет в тупик.

«Любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни, — продолжает герой, — невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой. Если вы хотите, я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут, *довольно* сладких, я за нее отдам *жизнь*, только мне с нею *скучно*... глупец я или злодей, не знаю!..

— А я так знаю, — следовало бы отвечать М. Максимычу, — ты и то и другое: и глуп, как дерево, при всей остроте твоей, и зол, как голодный волк! И если не хотел отдать за нее мимолетной прихоти, то жизни и подавно не отдашь!» Но автор не велел ему так отвечать... А герой знай себе мелет героический вздор на тот же лад несколько страниц и кончил — «скукою».

Штабс-капитан, говорит автор, т. е. сам же герой Печорин, не понял этих тонкостей, покачал головой и улыбнулся лукаво:

— А все, чай, французы ввели моду скучать?

— Нет, англичане.

— А-га, вот что! — отвечал он, — да ведь они всегда были отъявленные пьяницы.

«Замечание штабс-капитана было извинительно: чтоб *воздерживаться от вина, он, конечно, старался уверить себя, что все в мире несчастия происходят от пьянства»*.

— И, *конечно*, это вздор, по мнению автора.

Таким образом, герой разлюбил Бэлу «на законном основании» своих оправданий. Стал скучать свободнее, бродить на охоте чаще и продолжительнее. Раз он взманил с собой и штабс-капитана. Вот они едут и видят: Казбич скачет и что-то белое у него через седло. Герой догоняет, стреляет, подстреливает лошадь, Казбич падает — на руках у него Бэла, — вонзает ей кинжал в спину, а сам скрывается в кустах. Бэла умирает, перед смертью она хочет быть християнкою, чтоб не разлучаться с своим героем и на том свете, потом отдумывает. Штабс-капитан сказал несколько вялых слов в ее обращение, герой — ни слова! Бэла умерла, комендант плачет от глубины души, герой — хохочет!

Итого: воровство, грабеж, пьянство, похищение и обольщение девушки, два убийства, презрение ко всему святому, одеревенелость, парадоксы, софизмы, зверство духовное и телесное. — Все это элементы первого акта похождений героя. В самом деле — должно ужасть как читаться! Так легко, утешительно! И все так мило — совершенно во вкусе образованного общества, особливо нежного пола! И так натурально — живая натура!

Этим я не то хочу сказать, будто грешные, грязные и порочные вещицы человеческие надо вовсе исключить из числа материалов и колеров изящной словесности и убаюкивать читателя одними добродетельными, светлыми, высокими, чистыми, которые-де так редки в падшем человечестве, — нет, я хочу только, чтоб все колера картины человеческого сердца были с подлинным верны с темной и с светлой стороны; чтоб читателей не водили в кабинет идеальных чудовищ, нарочно подобранных; чтобы картина грязной стороны к чему-нибудь служила, а не вредила и *чтобы автор не клеветал на целое поколение людей, выдавая чудовище, а не человека представителем этого поколения.*

Три месяца герой проскучал в крепости по-геройски; его перевели в Грузию в полк — и слух пропал. Через пять лет Максим Максимыч приезжает в Коби. Узнает, что герой его тут же, у коменданта. Рад старик без памяти — ждет не дождется милого друга! «Вот, — думает себе, — он обрадуется мне!» У героя и лакей — герой современных лакеев. Ш<табс->капитан просит его доложить барину о нем. Герой-лакей, не только не удостоивает ответом, даже взглядом. Все-таки доложил. Вот Максимыч сидит возле избы на лавке и ждет героя. Зовут чай пить, зовут ужинать, зовут спать — Максимыч сидит и ждет, герой нейдет. Наконец явился вожделенный. Старик хотел броситься на геройскую шею, тот довольно холодно протянул ему руку.

— Как я рад, М<аксим> М<аксимыч>, ну, каково вы поживаете?

— А... ты?.. а вы?.. — пробормотал со слезами на глазах старик... — Сколько лет... сколько дней... да куда это?

— Еду в Персию — и дальше...

— Неужто сейчас? Да подождите, дражайший! Неужто расстанемся? Столько времени не видались...

— Мне пора, Максим Максимыч, — отвечал герой и — уехал.

Максим Максимыч с горя сошел со сцены и во всей книге больше не показывался. А только записки героя Печорина, забытые им еще в крепости и которые на радостях при встрече не удалось отдать, — вручил он г. Лермонтову. Вот эти-то самые записки, или журнал Печорина, и напечатаны и теперь разбираются. Натурально-то оно натурально, да жаль, что не все натуральное — изящно, не все достойно печати и красивого оклада острыми софизмами и меткими эпиграммами. О многом, и очень о многом пренатуральном, не худо иногда помолчать. Впрочем, свобода — пароль романтизма! — так тут уж нечего соваться с старинными изношенными теориями.

Второе похождение героя случилось в Тамани. Городишко мерзкий, никто не пускал героя на квартиру. — Варвары! невежи! не пускать к себе героя наших времен! То ли дело образованный и просвещенный класс! Не только все будуары ему настежь: живи и спи сколько хочешь, — но и сами спят с ним сладко и пресладко! Едва нашлась в Тамани честная семья на краю города, на берегу моря: глухая старуха, слепой сын и хорошенькая дочка, — то были контрабандисты, герои, достойные героя наших времен. В первую же ночь герой подметил, что старуха — не глуха, слепой — не слеп, и дочка — лихая девка. Он как-то стал присматриваться на красотку, намекнул ей, что он заметил их промысел. Девушка-героиня и в лице не изменилась, прикинулась влюбленною, обняла, поцеловала героя, назначила ночью свидание на берегу — герой заткнул пистолет за пояс и пошел. Девушка ждала его, посадила в лодку, оттолкнулась — лодка поплыла; героиня обняла героя нежно-сладко: пистолет — бух в воду. Герой смекнул дело. Девка — на героя, так и тащит его в воду. Герой борется, лодка накренилась. Девка — его, он — девку: кончилось тем, что, как и следует, герой победил героиню: сбросил ее в воду, та скрылась в волнах. Герой кое-как добился к берегу — идет и видит: в стороне ундина его выжимает косу. Подъезжает лодка с контрабандистом. Слепой принес в лодку какой-то узел. Ундина вскочила и уехала; слепого бросили. Слепой плачет. Герой входит в хату. Казак его спит, шкатулки и вещей геройских нет. Он еще пуще прогневался на человечество.

— Что сталось с старухой и с бедным слепым? — «Не знаю, — отвечает герой, — да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих!» Тем и закончилось это изящное похождение, а с ним и первая часть.

Вторая часть содержит в себе похождения героя на Кавказских Минеральных Водах. Удивительное создание! все романтические элементы тут наперечет. — Но лучше прослушаем по порядку.

Герой приехал на воды — a propos*, он богатый человек — нанял в диком месте дикую квартиру, оделся в дикие чувства, зажил дикарем. Записывает свои впечатления в журнал, журнал вы читаете. Начинается описанием местности общими местами, — мимо. Вот он описывает жителей приезжих и туземных, мужеских и женских:

---

* кстати (*фр.*). — *Сост.*

«Жены местных властей, так сказать хозяйки вод, были благосклоннее (к волокитам); у них есть лорнеты, они менее обращают внимания на мундир, они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей *пылкое сердце* и под белой фуражкой — *образованный ум*».

Герой, хоть герой, а на сердце и на ум таки претендует — к чему бы уж и трогать эти пошлые вещи. Любопытно бы знать, чем *пылает* геройское сердце, высушенное в клочок кожи? И чем образован их ум — пустая мельница одних эпиграмм на все и про все; ум, которому черное кажется белым, а белое — черным? Как бы то ни было, но нет сомнения, что герой имеет о себе очень порядочное мнение.

«Эти дамы (туземки) очень милы, и долго милы. Всякий год их обожатели сменяются новыми...» Ну, довольно этого. Вот герой подходит к колодцу, видит и записывает.

«Под виноградными аллеями мелькала порою пестрая шляпка *любительницы уединения* вдвоем; потому что всегда возле такой шляпки я замечал военную фуражку или безобразную круглую шляпу». Вот ему встречается юнкер Грушницкий, знакомец по кавказским походам. Грушницкий — тоже вроде героя, и потому-то генерал-герой[5] описывает его в самых злых эпиграммах. Вот встречается им княгиня и дочь ее Мери. — Грушницкий, в солдатской шинели, влюбляется в княжну, княжна в него, принимая его не юнкером, а страдальцем, разжалованным за дуэль, за грубости, вообще — за геройские похождения. Тут столько поэзии — и княжна решительно влюбляется. Они любезничают.

Герой их подслушивает, подсматривает и находит за нужное отбить княжну и влюбить в себя. Приступ начинается геройский — грубостями и непристойностями. Это обращает на него внимание и — что очень естественно — привлекает тайную благосклонность княжны. Княжна решительно влюбляется, сходит с ума — княжна тоже из героинь. Маменька княгиня — тоже из героинь:

«Она любит соблазнительные анекдоты и сама говорит иногда неприличные вещи, когда дочери нет в комнате. Она мне объявила, что дочь ее невинна как голубь — я хотел ей отвечать, чтоб она была спокойна, что я никому этого не скажу».

Является еще герой Вернер — медик при минеральных водах: следует описание хирургического героя, на ту же стать:

«У него злой язык, под вывескою его эпиграммы не один добряк прослыл пошлым дураком... Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я не способен к друж-

бе». Приятели начинают говорить и за версту угадывают мысли друг друга — все это ужас как естественно, а главное, свидетельствует о проницательности их умов.

— Я убежден, — говорит герой-медик, — что, рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру.

— Я богаче вас, — отвечает генерал-герой, — у меня, кроме этого, есть еще убеждение, именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастие родиться.

С этой минуты герои отличили в толпе друг друга.

— Заметьте, любезный доктор, — сказал генерал-герой, — что без дураков было бы на свете очень скучно!.. Посмотрите, вот *нас двое умных* людей; мы знаем заранее, что обо всем *можем спорить до бесконечности,* и *потому не спорим* (стр. 209); мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга, одно слово для нас целая история, видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку (разумеется, все это вздор — да в повести очень мило)! Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя.

Одним словом, видимо, что герой теперь, когда пошло на откровенность, очень хорошего о себе мнения; и резон — иначе стал ли бы он записывать подобные ничтожества и выдавать за вещи удивительно умные.

Но для полноты комплекта недостает еще одной героини — замужней. Вот она является на водах.

— Вера! — вскрикнул герой. — Мы давно не видались.

— Давно, и переменились оба во многом.

— Стало быть, уж ты меня не любишь?

— Я замужем! — отвечала она.

— Опять? Однако несколько лет тому назад эта причина также существовала, но между тем...»

Одним словом, вы понимаете героиню. Муж ее почтенный, добрый старичок. «Я не позволил себе над ним ни одной насмешки, — говорит автор-герой, — она его уважает, как отца, и будет обманывать, как мужа... гроза застала нас в гроте и удержала лишние полчаса».

Вот теперь драма сформирована. Вера, живущая в одном доме с княжной, хочет играть роль доброй жены. Герой влюбляется в княжну, княжна в него. Вера сохнет от ревности, юнкер Грушницкий, произведенный в прапорщики, вместе с серою шинелью утратил всю свою прелесть и любовь княжны — она отделала его наотрез. Тот замышляет дуэлью постращать героя, советуется с подобными себе героями, генерал-герой подслуши-

вает. Между тем собралась кавалькада гуляющих, все герои поскакали, княжна с генерал-героем едут рядом; случилось переезжать через быструю речку, у княжны закружилась голова, герой обнял ее стан по-геройски, мимоходом поцеловал ее — княжна ни гугу. Потом княжна, как героиня, призналась ему в любви, самоотверженный герой признался ей, что он ее — не любит. Княжна слегла в постель. Между тем Вера из ревности разнежилась, назначила ему, в отсутствие мужа, свидание у себя ночью. Грушницкий как-то проведал и стерег героя, который ночью после свидания стал спускаться из окна на двух связанных шалях; и когда он был против окна княжны, соперник с товарищем хотели поймать его, он сшиб их с ног — один из них выстрелил. Жители будто бы сочли это за нападение черкесов. История разгласилась. Грушницкий въявь говорил, что герой был ночью у княжны. Герой вступился и вызвал на дуэль: стреляться на краю отдаленной скалы в шести шагах, чтоб убитый свалился в бездну и отвлек подозрение. Герой убил Грушницкого, тот свалился. «Finita la comedia!» * — сказал герой своему секунданту, герою-доктору.

История разгласилась. Дело ясно, хотя улик не было. Старичок, муж Веры, смекнул в чем дело, посадил жену в карету и поскакал. Герой захотел еще раз поцеловать ее и поскакал на измученном коне, загнал его насмерть, пешком идти не мог, герой упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал. Вообще, описание этой неудачи самое патетическое.

«Вся моя твердость, — пишет герой-автор, — все мое хладнокровие — исчезли как дым; душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

Удивительное дело, как эти герои трактуют себя высоко! Делая физическое и моральное душегубство — они считают себя твердыми и хладнокровными. Душа у них тверда — когда она валяется в грязи неистовств романтических. Рассудок у них здраво говорит — когда они мелют дичь хорошим слогом; и они думают себе, что в это время не за что от них отворачиваться с презрением! Поди же, сговори ты с ними.

Между тем начальство, как видится, неспособное понимать все тонкости и прелести современного героизма, за похождения героя назначило его в крепость к Максиму Максимовичу, где уже и видели его. Герой собрался, пришел к княгине проститься; она говорит:

---

* Комедия окончена! (*итал.*). — *Сост.*

— Дочь моя умирает от любви к вам, что вас удерживает — женитесь.

Герой просит позволения говорить с самой княжной. Княжна приходит.

— Я вас дурачил, княжна; я не люблю вас и не женюсь на вас, — сказал герой, почтительно поклонился, ушел — тем и кончилось.

Нечего греха таить, Печорину хотелось выставить свой героизм в самых колоссальных размерах — и он, как говорится, *пересолил*. Все герои и героини без исключения, как ни подделываются под тон и манеры высшего круга, так и выглядывают из-под своих маскарадных кафтанов казарменными героями и героинями — ни одного порядочного, сносного человека: решительно все несносны, потому что поддельны, утрированы.

Последняя повесть — «Фаталист» — из записок того же героя Печорина. Он где-то в батальоне. К майору собрались офицеры и заговорили о предопределении; герой тут, видимо, хотел блеснуть философским удальством. Поручик Вулич, серб, встает и говорит: «Вы мелете вздор!» — и в самой вещи они мололи вздор, опять-таки хорошим слогом, на манер геройской философии. Вулич снял со стены один из множества пистолетов, спрашивает у хозяина — заряжен ли? — «Не знаю». — Тем лучше. Он приставляет себе пистолет ко лбу и говорит: «Держу пари, что я не застрелюсь». Герой вынимает деньги и держит пари. — Все оцепенели, кроме героя. Вулич насыпал пороху на полку, пистолет ко лбу — бац!.. вспышка. Он снова насыпал, прицелился в фуражку, и пуля пробила ее — все ахнули.

— Видите ли, — говорит Вулич, — вот что значит предопределение.

— Ты сегодня умрешь, я это вижу по глазам твоим, — сказал ему герой. Вулич пошел домой; навстречу ему пьяный казак с обнаженною шашкой, который в неистовстве гнался за свиньей, разрубил ее; Вулич спрашивает пьяного: «Кого ты, братец, ищешь? — «Тебя!» — сказал казак и разрубил его шашкой от плеча до сердца. Тот, разумеется, умер, а герой, обещавшись: «Продолжение впредь», — пускается в нравственную философию, говорит что-то о суеверии предков и прибавляет:

«*А мы* — (ради истины имейте мя, купно со многими, отреченна) — *мы, жалкие* потомки, скитающиеся по земле без *убеждений* и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбеж-

ном конце, мы не способны более к *великим жертвам* ни для блага человечества, ни даже для собственного счастия, потому что *знаем* его *невозможность** и равнодушно переходим от сомнения к *сомнению*, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому**, не имея, как они, *надежды*, ни даже того неопределенного, хотя и *сильного*, наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с *судьбою****. И много других подобных дум проходило в уме моем (NB: и легло на бумагу в моем журнале); я их не удерживал, потому что *не люблю останавливаться* на какой-нибудь *отвлеченной* мысли; и к чему это ведет?» ****

Такова сплошь вся книга; ни одна строчка не успокоит вашего сердца. Все это практически почерпнуто в современных образцах легкого чтения. Верно сказано: «В злохудожну душу не внидет премудрость»[6]. Истина есть дар и милость Божия: она дается только достойному, кроткому и смиренному. Человек ожесточенный, самонадеянный, думая говорить истину, говорит ложь. Везде, где Печорин философствует, он удивительно верен с этой стороны характеру ожесточенных. Таков он и в отрывке, сейчас приведенном.

Нельзя лучше придумать эпитафии на могилы всех «героев нашего времени»! Софизм на софизме, ложь на лжи, нелепость на нелепости, — как сами они. Между тем здесь мотив всего романа: именно эта тема развита в ней в лицах и в словах. Психологические несообразности на каждом шагу перенизаны мышлением неистовой словесности[7]. Короче, эта книга — идеал легкого чтения. Она должна иметь огромный успех! Все действующие лица, кроме Максима Максимовича с его отливом ridicule'я***** — на подбор удивительные герои; и, при оптическом разнообразии, все отлиты в одну форму — самого автора Печорина, генерал-героя, и замаскированы — кто в мундир, кто в юбку, кто в шинель, а присмотритесь: все на одно лицо, и все — казарменные прапорщики, не перебесившиеся. Добрый пучок розог — и все рукой бы сняло! Ну да, впрочем, это все вымышленное самим Печориным для «вящего эффекта»: в натуре этакие бесчувственные, бессовестные люди невозможны.

* Софизм.

** Софизм и ложь.

*** Софизм и вздор.

**** Софизм и вздор высшего порядка.

***** смешного (*фр.*). — *Сост.*

Ванька Каин[8], и тот, бывало, зарежет человека и мучится совестью, а у этих господ и госпож совести будто вовсе не бывало. Много есть эгоистов, негодяев, которые перед людьми кажутся, будто для них ничего нет святого, — но в душе, в своем журнале они совсем другое чувствуют и пишут. А тут герой точно доска: к доске прибита мыслительная машинка; машинка вертится по ветру, а внутри ничего не отдается — ни разум, ни чувство, ни совесть. Это психологически невозможно.

Не стану повторять того, что сказано о легком чтении вообще[9], — теорическая его нелепость еще виднее на практике. Коль скоро литература должна быть *служба Богу в лице человечества*[10], то, спрашиваю, какую услугу принесет человечеству портрет такого героя? — Разве ту, что после него число героев гораздо порасплодится, а уж никак не убавится, потому что книга читается, герой — мил, умен, остер, в самых неистовствах своих он кажется только жертвою судьбы. Все свои поступки, т. е. проступки, он с такою наивностью выбеливает, по-видимому черня. Я не хлопочу уже о том, что в этом легком чтении нет ни религиозности, ни народности — до них ли тут. Но тут нет и философии, т. е. здравого смысла, — все подбор софизмов. Возьмите общие места здравого смысла, выверните их наизнанку — и получите самые новые, самые острые софизмы, которые в жару чтения ударят вас своею спиртуозностью и покажутся за что-то.

Многое на свете *умно*, да не *разумно*: снаружи — ангел света, а внутри — черт. И черт умен, да не разумен, и оттого-то он — ложь[11]. Наши силы *душевные*: ум, чувственность и пожелание — очень непрочны без поддержки сил духовных: разума, чувства и воли. *Ум* одинаково логически и математически способен мыслить ложь и истину, смотря по тому основанию, исходной точке, какие даст ему разум. И когда разум помрачен, ум мелет вздор. *Эстетическое чувство*, элемент чувственности — самое своекорыстное чувство: оно во всем ищет только себя, своих наслаждений; оно одинаково услаждается и картиной зла, и картиной добра. Но при свете духовного чувства эстетическому вкусу несносны картины зла, уродства, неистовства. *Пожелание* равно стремится и к добру, и к злу, было бы только желательно; но под управлением обузданной воли духа, оно избирает только доброе и уклоняется от зла: и в случае нарушения этого порядка — душа страдает.

Итак, в ком силы духовные заглушены, тому герой наших времен покажется прелестью, несмотря, что он — эстетическая и психологическая нелепость. В ком силы духовные хоть мало-

мальски живы, для тех эта книга — отвратительно несносна. Как не жаль хорошее дарование посвящать таким гадким нелепостям из одной только уверенности, что они будут иметь успех! Дело давно известное, чем всего скорее угодишь слабым людям! — Но дело ли художника пользоваться этою слабостью людей, тогда как художник и призван именно врачевать эту слабость, а не развивать ее? Вот где истинные трудности, истинное искусство! Все этому противное просто фокус-покусничество, достойное всего презрения благонамеренной критики. И признаюсь, ни за что бы я не упомянул о герое, если бы он не понадобился как образец легкого чтения для наглядного пояснения нелепости романтических теорий легкой словесности.

Тот класс людей, для которых убийственна, невыносима компания с самим собой, которые ищут многолюдства, говорят, слушают, что бы то ни было, только бы говорить и слушать других, а не самих себя, не внутренние укоры чувства и совести, — для таких, когда нужда прикует их дома, герой нашего времени — находка: не выходя из дому, они чувствуют себя в кругу знакомцев, заглушают чувство своего одиночества — и пресчастливы, и книга — чудо! Все таковые, разумеется, не согласятся со мной — да я и не гонюсь за этим. Слава Богу, и без них не клином свет сошелся для добрых благоразумных людей; хотя ни одна душа такая не встретилась нашему герою — новая несообразность с натурой.

Еще раз спрашиваю: нужно ли, чтобы повесть, вызвавшись рисовать нам человека с натуры, рисовала игру и борьбу его духовной стороны с душевною? — В герое этого нет: вы видите только душевную его сторону, и то с одной внешней оболочки, да и ту не верную, не зрелую, но хорошо одетую; да и та во всем успевает, везде торжествует; все высокое, милое, благородное, усладительное — ниц перед ней; это душевное молодечество, т. е. современный мнимый героизм, так и топчет все духовное. Злые люди могут затоптать добрых — это в порядке вещей, но злые чувства никогда не одолевают чувств духовных. Пока человек живет, они каждую минуту пробиваются и воплями своими не дают ему покоя, особливо в минуты одиночества. А чтоб вы меня еще яснее поняли и убедились, что я не придираюсь, то я хочу показать, как удачно соблюдены условия истинного романа в «Мещанине»[12]. Вкус наш много зависит от образа мыслей о вещах. <...>



3 Зак. 3178

Ф. В. БУЛГАРИН

«Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова

Две части. СПб., 1840. В тип. Ильи Глазунова и комп., в 8 д. л., 173 и 250 стр.

Предубеждение есть самое вредное ощущение в человеке, от которого что-нибудь зависит и который должен об чем бы то ни было произносить свои суждения и мнения. Под влиянием этого ощущения самый умный и самый честный человек может наделать глупостей, быть несправедливым и даже повергнуть в несчастие безвинного человека. Только сильная воля и постоянство в правилах могут избавить нас от этого вредного ощущения, которое так искусно уловляет ум наш и сердце в свои сети. Я чуть было не попался в них... Послушайте!

Однажды в восемь часов утра приходит ко мне человек, который отроду не бывал у меня, человек *положительный*, как червонец, человек, не увлекающийся мечтами, поэзиею, порывами и т. п. Он оказал мне несколько из тех незначительных услуг, которыми образованные люди меняются в жизни, как приветствиями, и я не имел случая отплатить ему ни одною подобною услугою. «Я пришел к вам с просьбою», — сказал он. — «Приказывайте! Очень рад услужить вам». — «Напечатайте, пожалуйте, объявление о книге, которая выйдет в скором времени. Вот оно!» Я просмотрел объявление и невольно улыбнулся, узнав по напыщенности и неумеренным, раздутым и нарумяненным похвалам, что это объявление выходит из фабрики *абсолютно-объективно-субъективной* литературы[1]. Посетитель заметил мою двусмысленную улыбку и примолвил: «Сочинитель книги, о которой я прошу объявить, хотя печатает свои произведения в журналах, которые против вас вооружены, но даю вам слово, что молодой автор вовсе не принадле-

жит к этой партии...» Я едва мог скрыть досаду при сих словах. «Милостивый государь! — возразил я. — Вы не знаете меня, говоря со мною таким языком! В литературе я знаю только *две* партии: партию *хороших* и партию *дурных* писателей. Враг ли мне автор или друг, мне все равно. Если он напишет *хорошее*, я буду хвалить, а напишет *дурное* — возглашу об этом с *доказательствами*. Вот мое неизменное правило! Объявление ваше я напечатаю, разумеется *смягчив* его, а выйдет книга — скажу об ней беспристрастно мое мнение». Посетитель оставил меня, заронив в уме моем зерно *предубеждения* противу книги.

Вышла в свет книга. В журналах, в которых автор печатает свои труды, стали хвалить книгу самым смешным образом, унижая при этом случае всех посторонних писателей[2]. *Предубеждение* мое начало созревать, и я не имел духу взять книгу в руки!..

Эти странные похвалы до такой степени повредили книге, что об ней составилось какое-то неблагоприятное мнение, которому я невольно подчинился. Я даже не купил книги, чтоб не терять времени и денег на пустяки. *Предубеждение* мое уже принесло плоды!..

Наконец появилось (в «Маяке») суждение С. О. Бурачка об этой книге. Из этого суждения надлежало заключить, что роман «Герой нашего времени» есть ни более ни менее как подслащенная и ароматическая *аква-тофана*[3] в прелестной стклянке из граненого горного хрусталя. Сперва было я испугался, но, когда в той же самой статье С. О. Бурачка увидел я, что «Мещанин», соч. А. П. Башуцкого, поставляется в *образец* романов и что по этому масштабу измеряется достоинство «Героя нашего времени»[4], я решился прочесть этот роман, противу которого *предубеждение* так сильно во мне вопияло. Почитая книгу ничтожною, я стал читать ее на *сон грядущий*, т. е. в постели, надеясь, что она усыпит меня, как многие из великих творений, прославляемых абсолютно-субъективно-объективными журналами, по рецепту Грибоедова:

Вам сна нет от французских книг,
А мне от русских больно спится![5]

Была половина двенадцатого часа, когда я развернул книгу. Читаю, читаю; чтение завлекает меня... Наконец хочу положить книгу, погасить свечу и заснуть... Невозможно! Книга приковала к себе волю мою, ум, сердце, все ощущения души!.. Читаю — и когда я дочел до последней страницы, било шесть часов утра! В мои лета и при моих занятиях мне даже стыдно

сознаваться, что я провел ночь без сна, за романом! На другой день я вовсе не мог работать, просидел весь день с головною болью, и не досадовал. На третий день я снова прочел «Героя нашего времени» и сердился на автора... что книга так коротка... Все это случилось со мною впервые в течение двадцати лет. Ни для одного русского романа я не жертвовал целою ночью, и впервые прочел русский роман дважды сряду, и сожалел, что он не длиннее!

Я вовсе не знаю автора, никогда не видал его, ничего не читал прежде из его произведений, потому что не читаю тех журналов, в которых он печатает свои стихотворения... Не знаю и знать не хочу, какого он мнения обо мне [6], но, прочитав «Героя нашего времени», преклоняю пред автором мое литературное знамя и отдаю ему полный салют!

Скажите, ради бога, где созрело, где развилось это необыкновенное дарование? Каким волшебством этот юный ум проник в тайники природы, в глубину души человеческой? Какая непостижимая сила сорвала пред ним личину общества и объяснила болезнь, которою оно страждет в *наше время*, в XIX веке! Все это чудеса для меня! «Герой нашего времени» — первый опыт в прозе юного автора, первый — понимаете ли! [7] Генияльные умы взвиваются на высоту при первых поэтических порывах, но в прозе эти примеры чрезвычайно редки. Проза требует глубокой науки и обдуманности. Виктор Гюго написал множество плохих романов и повестей, пока создал «Notre Dame de Paris» *. Бальзак долго влачился по земле, пока возвысился до «Евгении Гранде», «Отца Горио», «Истории тринадцати» и «Шагриновой кожи» [8]. Вальтер Скотт начал писать свои романы уже в зрелых летах, богатый опытами жизни и наукою... Автор «Героя нашего времени» в первом опыте стал на ту ступень, которой достигали другие долговременною опытностью, наукою, трудом и после многих попыток и неудач.

О Русь, мать всех племен славянских, сколько дарования, сколько ума и нравственной силы сокрыто в твоих недрах! Другие народы уже истощили дар слова, а мы едва тронули поверхность нашего рудника... Но обратимся к роману...

«Герой нашего времени» есть создание высокое, глубоко обдуманное, выполненное художественно. Господствующая идея есть разрешение великого нравственного вопроса нашего времени: к чему ведут блистательное воспитание и все светские преимущества без положительных правил, без веры, надежды

---

* «Собор Парижской богоматери» (*фр.*). — *Сост.*

и любви? Автор отвечает своим романом: к эгоизму, к пресыщению жизнью в начале жизни, к душевной сухотке и наконец к гибели. Главное действующее лицо романа, Печорин, не есть лицо новое и невиданное: это родной брат Зафи, эгоиста в «Саламандре», романе генияльного Евгения Сю[9]. Но все подробности, все аксессуары, все эпизоды и окружающие главное лицо характеры — создание русское, вполне оригинальное. Все характеры, кроме главного лица, Печорина, — первообразы (типы) русского быта и русского общества. Сам Печорин не мог быть вполне оригинален; он должен быть похож на западного европейца, потому что Запад Европы вытиснул на нашем современном поколении свое клеймо, потому что Запад образовал эти холодные существа и заразил их язвою эгоизма в те лета, когда мы должны пылать любовью, дружбою, самоотвержением. Действие происходит на Кавказе. Автор встречается, в переезде чрез горы, с старым штабс-капитаном Максимом Максимовичем и упрашивает рассказать что-нибудь о кавказской жизни. Максим Максимович, лицо, написанное карандашом Гораса Вернета и кистью Тениера и фан-Дейка[10], рассказывает о поручике Печорине, который был под его начальством в одном из кавказских укреплений. Рассказ чудный, совершенство в своем роде! Печорин, человек, живший в высшем кругу петербургском, человек высокого образования, богатый, произвел на старого штабс-капитана удивительное влияние, так сказать, покорил его. Рассказ Максима Максимовича заключается в следующем. Они поехали на свадьбу к горскому князьку, и Печорину понравилась дочь его, Бэла, полудикая черкешенка необыкновенной красоты. У князька есть сын, Азамат, пятнадцатилетний юноша, удалец, наездник, настоящий горец. Азамат влюбился в коня наездника Казбича. Во время свадебного пиршества Максим Максимович подслушал, как Азамат умолял Казбича продать ему коня, обещая ему все на свете, и даже сестру свою, Бэлу, которую он решился украсть у отца и отдать наезднику. Печорин, узнав это, обещает Азамату коня Казбича, если он привезет ему сестру свою, Бэлу. Дело слажено. Азамат похитил сестру из родительского дома и привез в крепостцу, к Печорину, а тот отвязал лошадь Казбича, когда он продавал баранов Максиму Максимовичу, и отдал Азамату, который ускакал на ней в горы, пристал к наездникам и не возвращался в дом родительский. Казбич азиятец! Он из мщения убил князька, отца Азамата, подозревая его в участии с сыном, и когда Печорин с штабс-капитаном были на охоте, похитил Бэлу, вышедшую за крепостной вал. Печорин догоняет

Казбича, ранит его, но тот убивает Бэлу. Вот первая, так сказать, картина, которой подробности очаровательны.

Автор расстается в горах с Максимом Максимовичем и встречается с ним снова в Владикавказе. Они ждут конвоя, чтоб ехать далее. Конвой прибыл, и автор с Максимом Максимовичем восхищаются коляскою одного путешественника. Коляска эта — Печорина! Вообразите радость доброго Максима Максимовича, который почитает Печорина искренним своим другом, прожив с ним столько времени в горной крепостце, баловав его и нежив, как родного сына! Печорин отослал коляску в гостиницу, а сам остался у полковника. Максим Максимович посылает к Печорину — дать знать, что он здесь, воображая, что Печорин тотчас прибежит к нему и бросится на шею. Не тут-то было! Максима Максимовича зовут пить чай, ужинать — он не может отойти от ворот гостиницы, он ждет милого своего Печорина. Тот не идет! Всю ночь проохал печальный Максим Максимович. На другой день, когда уже стали закладывать лошадей, является Печорин. Максим Максимович, забыв все свое горе, хочет принять в свои объятия старого товарища, но Печорин небрежно снимает перчатку, протягивает руку и холодно здоровается с добрым армейским штабс-капитаном. Максим Максимович упал духом! Душа его и самолюбие страждут от холодности Печорина! Тайком Максим Максимович даже прослезился. Печорин уехал; он сказал, что едет в Персию и далее. Максим Максимович удивляется, что он не спросил о своих бумагах, оставленных в крепости. Автор упрашивает отдать ему. Максим Максимович выбрасывает их из повозки, с досадою, как хлам. Это «Записки Печорина». С этих пор автор как рассказчик сходит со сцены. Вы читаете «Записки Печорина», который погиб где-то, возвращаясь из Персии. Записки эти — исповедь эгоиста, пресыщенного жизнию.

Вторая картина, сцена в Владикавказе, хотя не богата происшествиями, как первая, но написана тою же мастерскою кистью. Ожидания доброго Максима Максимовича, его нетерпение увидеть Печорина, встреча с ним, портрет Печорина, горе штабс-капитана, его досада... прелесть, прелесть и прелесть! Только необыкновенное дарование могло сделать chef d'œuvre* из этого простого случая!

В «Записках Печорина» открывается полный курс анатомии сердца человеческого и разоблачается холодный ум, который в иных людях заступает место души. Зрелище ужасное и поучи-

* шедевр (*фр.*). — *Сост.*

тельное! Родители, юноши и девицы! Читайте, изучайте и поучайтесь! Что значит человек бездушный, со всеми прельщениями ума и любезности? Это человек зачумленный, который губит все, что к нему ни прикоснется, все, что его хочет любить, утешать и помогать ему! Ужасное положение, горькая и жалкая участь!

Третья картина, Тамань. Печорин едет на Кавказ и останавливается в Тамани в ожидании отправления морем. Ему отводят квартиру в хижине убогой старухи. Семейство состоит из хозяйки, притворяющейся глухою, из слепого сироты и дочери хозяйки, полудикой девушки, полуисступленной, полусумасшедшей, судя по ее приемам. Чудная картина, дивные характеры! Виктор Гюго! Мы уважаем в вас великое дарование, невзирая на возгласы некоторых журнальных шмелей[11], но при этом случае просим вас положить перо пред нашим юным романистом! Право, вы ничего не написали лучше этой картины! Я не стану рассказывать, чтоб не разрушать занимательности. Это целая драма!

Четвертая картина принадлежит к тому роду, как «Последний день Помпеи» Брюллова, не по сходству содержания, но по композиции, т. е. это множество отдельных картин на одном холсте и все отдельные картины приведены к одному знаменателю. На картине К. П. Брюллова знаменатель этот — пылающий Везувий, истребляющий целое население города, а в картине г. Лермонтова знаменатель — *ледяная душа Печорина*, наводящая гибель на все, что только подверглось мертвящему ее влиянию. Действие на водах, в Пятигорске и Кисловодске. Портрет княжны Мери, за которою Печорин волочится для препровождения времени и заставляет в себя влюбиться, этот портрет — прелесть! Княжна кокетка, и притом несколько сентиментальна, напитана романтизмом нашего времени. Она благосклонна к одному молодому человеку в солдатской шинели, с крестиком, и притом раненому. Она воображает себе, что это какой-нибудь несчастный, разжалованный, и когда этот самый юноша, которого она слушала так благосклонно, является к ней франтом, в офицерском мундире, раздушенный; когда она узнает, что это был просто юнкер, — очарование исчезает. Тут же, на водах, Вера, замужняя женщина, которая давно любит Печорина. Он привязан к ней более, нежели к другим женщинам. Характер Веры лучше всех обрисован: это истинное совершенство. Грушницкий, этот юнкер, потом офицер, влюбленный в княжну, который погибает на дуэли от руки Печорина, драгунский капитан, доктор Вернер — все это первообразы, со-

здания самостоятельные. Жизнь на водах, общество описаны с удивительною живостию, верностию и искусством. Значительная часть «Записок Печорина» заполнена рассуждениями о самом себе, о людях, о обществе и женщинах. Судит эгоист и пресыщенный жизнью; следовательно, суждения колкие, иронические — это ум Мефистофеля, взгляд падшего духа, которому, однако ж, открыты все таинства сердца человеческого и вся человеческая мудрость. Боже мой! Сколько тут ума, начитанности, наблюдательности и правды!

Пятая, и последняя, картина: «Фаталист». Это эпизод, который многие из читавших книгу почитают лишним. Я думаю, напротив. В этой книге все обдумано и все расположено таким образом, что роман, составленный будто из отрывков, представляет одно стройное целое и причины не разногласятся с последствиями, и наоборот. Печорин видит зло, гнездящееся в его сердце, чувствует, что он несчастлив, отказавшись от всех человеческих чувствований: от любви, дружбы, сострадания к человечеству, и ищет оправдания в фатализме. Он не верит фатализму, но представляет событие не в доказательство и не в опровержение фатализма, а как простой случай. Но в рассказе его видно желание, чтоб другие поверили, что он бездушен силою фатализма! Рассуждая о том, должно ли верить в фатализм, в который верили древние и верят нынешние язычники и мусульманы, Печорин спросил доброго Максима Максимовича, что он думает об этом, и рассказал случай, подавший повод к рассуждению о сем предмете, случай чудный и необыкновенный. Это смерть одного офицера, убитого пьяным человеком на улице. Сначала Максим Максимович не понял вопроса, а потом, подумав хорошенько, сказал:

— Да, жаль беднягу... Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно уж так у него на роду было написано.

«Больше (говорит Печорин) я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений». Автор русским поверьем разрешает задачу и кончает книгу.

Повторяем в сотый раз, что роман этот прелесть, от первой страницы до последней. Картины, портреты, характеры написаны мастерскою кистью, слог живой, увлекательный, язык русский превосходный, чистый, ясный, правильный, без кудреватостей, без вычурностей*. Ума бездна! Занимательность в

* Есть странности в правописании, например: выпить *чая*, поц*а*ловал и т. п. Автор здесь не виноват, а корректор.

каждом очерке так сильна, что невольно увлекает читателя. Цель высокая! Вы, так называемые *львы*, брадатые и кудлатые, вы, копирующие холодность Бейрона[12] и гордость сатрапов, вы, поспешающие упиться жизнию, не изучив ее, — вот вам зеркало!

Лучшего романа я не читал на русском языке! Это говорит вам романист, рассказчик и критик, которого многие почитают неумолимым, беспощадным и даже привязчивым критиком, потому что он говорит откровенно правду напыщенной бесталантности, дерзкой самонадеянности и пронырливому литературному корыстолюбию, прикрывающемуся глупым чванством. Вот юный автор, незнакомый мне и, вероятно, не благоприятствующий мне, судя по его литературным связям, в которые он мог попасть нечаянно. Этот юный автор с истинным, неподдельным дарованием, и я хвалю его сочинение с такою же радостию, как будто бы делился с ним его славою. И точно делюсь, потому что слава русской литературы отражается на всех нас, на всей России, а ее можно искренно поздравить с таким автором, каков творец романа «Герой нашего времени»! С этих пор автор должен вооружиться мужеством и терпением. У него будут бесталантные подражатели и завистники. Зависти не знает истинный литератор, посвятивший литературе всю жизнь свою, все свое время, пожертвовавший ей своим честолюбием и светскими преимуществами. Зависть есть удел тех самозванцев в литературе, которые употребляют ее как *средство* к достижению других целей. Истинный литератор — раб своей обязанности. Если б жесточайший враг его написал хорошее — он должен хвалить, если не хочет сам унизиться до степени своих клеветников. Литератор, как судья, должен смотреть не на лица, а на дела.

Вот правила, которыми издатели «Пчелы» всегда руководствовались в литературе, и оттого-то ни связь их не разрушилась в течение двадцати лет, ни журнал не упал, между тем как в течение этого времени множество литературных союзов и множество журналов — опрокинулись в Лету! Самый близкий путь к цели — по *прямой* линии! Самое прочное основание каждого дела — *правда*!



В. Г. БЕЛИНСКИЙ

«Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова

Санкт-Петербург, 1840. Две части
<отрывки>

<...> Какой страшный человек этот Печорин! <...> «Эгоист, злодей, изверг, безнравственный человек!» — хором закричат, может быть, строгие моралисты. Ваша правда, господа; но вы-то из чего хлопочете? За что сердитесь? Право, нам кажется, вы пришли не в свое место, сели за стол, за которым вам не поставлено прибора... Не подходите слишком близко к этому человеку, не нападайте на него с такою запальчивою храбростию: он на вас взглянет, улыбнется, и вы будете осуждены, и на смущенных лицах ваших все прочтут суд ваш. Вы предаете его анафеме не за пороки — в вас их больше и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, за ту желчную откровенность, с которою он говорит о них. Вы позволяете человеку делать все, что ему угодно, быть всем, чем он хочет, вы охотно прощаете ему и безумие, и низость, и разврат; но, как пошлину за право торговли, требуете от него *моральных сентенций* о том, как должен человек думать и действовать и как он в самом-то деле и не думает и не действует... И зато ваше инквизиторское аутодафе готово для всякого, кто имеет благородную привычку смотреть действительности прямо в глаза, не опуская своих глаз, называть вещи настоящими их именами и показывать другим себя не в бальном костюме, не в мундире, а в халате, в своей комнате, в уединенной беседе с самим собою, в домашнем расчете с своею совестью... И вы правы: покажитесь перед людьми хоть раз в своем позорном неглиже, в своих засаленных ночных колпаках, в своих оборванных халатах, люди с отвращением отвернутся от вас, и общество извергнет вас из

себя. Но этому человеку нечего бояться: в нем есть тайное сознание, что он не то, чем самому себе кажется и что он есть только в настоящую минуту. Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самых пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него... Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь. Это лихорадки и горячки, а не подагра, не ревматизм и геморрой, которыми вы, бедные, так бесплодно страдаете... Пусть он клевещет на вечные законы разума, поставляя высшее счастие в насыщенной гордости; пусть он клевещет на человеческую природу, видя в ней один эгоизм; пусть клевещет на самого себя, принимая моменты своего духа за его полное развитие и смешивая юность с возмужалостию, — пусть!.. Настанет торжественная минута, и противоречие разрешится, борьба кончится, и разрозненные звуки души сольются в один гармонический аккорд!..

<...> Этот человек не пылкий юноша, который гоняется за впечатлениями и всего себя отдает первому из них, пока оно не изгладится и душа не запросит нового. Нет, он вполне пережил юношеский возраст, этот период романического взгляда на жизнь: он уже не мечтает умереть за свою возлюбленную, произнося ее имя и завещая другу локон волос, не принимает слова за дело, порыв чувства, хотя бы самого возвышенного и благородного, за действительное состояние души человека. Он много перечувствовал, много любил и по опыту знает, как непродолжительны все чувства, все привязанности; он много думал о жизни и по опыту знает, как ненадежны все заключения и выводы для тех, кто прямо и смело смотрит на истину, не тешит и не обманывает себя убеждениями, которым уже сам не верит... Дух его созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: *действительность* — вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него; но судьба еще не дает ему новых опытов, и, презирая старые, он все-таки по ним же судит о жизни. Отсюда это безверие в действительность чувства и мысли, это охлаждение к жизни, в которой ему видится то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней. — Это переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет, и в котором человек есть только возможность чего-то дей-

ствительного в будущем и совершенный призрак в настоящем. Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и «хандрою», и «ипохондриею», и «мнительностию», и «сомнением», и другими словами, далеко не выражающими сущности явления, и что на языке философском называется *рефлексиею*. Мы не будем объяснять ни этимологического, ни философского значения этого слова, а скажем коротко, что в состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем. Тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии: как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самом враг уже подсматривает зародыш, анализирует его, исследует, верна ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство, законно ли намерение, и какая их цель, и к чему они ведут, — и благоуханный цвет чувства блекнет, не распустившись, мысль дробится в бесконечность, как солнечный луч в граненом хрустале; рука, подъятая для действия, как внезапно окаменелая, останавливается на взмахе и не ударяет...

Так робкими всегда творит нас совесть;
Так яркий в нас решимости румянец
Под тенью тускнеет размышленья,
И замыслов отважные порывы,
От сей препоны уклоняя бег свой,
Имен деяний не стяжают...[1]

говорит Шекспиров Гамлет, этот поэтический апотеоз рефлексии. Ужасное состояние! Даже в объятиях любви, среди блаженнейшего упоения и полноты жизни, восстает этот враждебный внутренний голос, чтобы заставить человека думать и

...в такое время
Когда не думает никто[2],

вырвав из его рук очаровательный образ, заменить его отвратительным скелетом...

Но это состояние сколько ужасно, столько же и необходимо. Это один из величайших моментов духа. Полнота жизни — в чувстве, но чувство не есть еще последняя ступень духа, дальше которой он не может развиваться. При одном чувстве человек есть раб собственных ощущений, как животное есть раб собственного инстинкта. Достоинство бессмертного духа человеческого заключается в его разумности, а последний, высший акт разумности есть — мысль. В мысли — независимость и сво-

бода человека от собственных страстей и темных ощущений. Когда человек поднимает в гневе руку на врага своего, — он следует чувству, его одушевляющему; но только разумная мысль о своем человеческом достоинстве и о своем человеческом братстве со врагом может удержать порыв гнева и обезоружить поднятую для убийства руку. Но переход из непосредственности в разумное сознание необходимо совершается через рефлексию, более или менее болезненную, смотря по свойству индивидуума. Если человек чувствует хоть сколько-нибудь свое родство с человечеством и хоть сколько-нибудь сознает себя духом в духе, — он не может быть чужд рефлексии. Исключения остаются только или за натурами чисто практическими, или за людьми мелкими и ничтожными, которые чужды интересов духа и которых жизнь — апатическая дремота. И наш век есть по преимуществу век рефлексии, почему от нее не освобождены ни те мирные и счастливые натуры, которые с глубокостию соединяют тихость и невозмущаемое спокойствие, ни самые практические натуры, если они не лишены глубокости. Отсюда значение целой германской литературы: в основании почти каждого из ее произведений лежит нравственный, религиозный или философский вопрос. «Фауст» Гете есть поэтический апотеоз рефлексии нашего века. Естественно, что такое состояние человечества нашло свой отзыв и у нас; но оно отразилось в нашей жизни особенным образом, вследствие неопределенности, в которую поставлено наше общество насильственным выходом из своей непосредственности, через великую реформу Петра. Дивно художественная «Сцена Фауста» Пушкина представляет собою высокий образ рефлексии как болезни многих индивидуумов нашего общества. Ее характер — апатическое охлаждение к благам жизни, вследствие невозможности предаваться им со всею полнотою. Отсюда: томительная бездейственность в действиях, отвращение ко всякому делу, отсутствие всяких интересов в душе, неопределенность желаний и стремлений, безотчетная тоска, болезненная мечтательность при избытке внутренней жизни. Это противоречие превосходно выражено автором разбираемого нами романа в его чудно поэтической «Думе» *, исполненной благородного негодования, могучей жизни и поразительной верности идей. Чтобы убедиться в этом, достаточно припомнить из нее следующие четыре стиха, в которых сказано больше, чем в двенадцати томах иного «господина сочинителя» [3]:

* Отечественные записки. 1839. № 1.

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови!..

Печорин есть один из тех, к кому особенно должно относиться это энергическое воззвание благородного поэта, которого это самое и заставило назвать героя романа героем нашего времени. Отсюда происходит и недостаток определенности, недостаток художественной рельефности в изображении этого лица, но отсюда же выходит и его высочайший поэтический интерес для всех, кто принадлежит к *нашему времени* не по одному году и числу месяца, в которые родился, — и то сильное неотразимо грустное впечатление, которое он на них производит...

<...> Итак — «*герой* нашего времени» — вот основная мысль романа. В самом деле, после этого весь роман может почесться злою ирониею, потому что бóльшая часть читателей наверное воскликнет: «Хорош же герой!» — А чем же он дурен? — смеем вас спросить.

Зачем же так неблагосклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомонно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких дум неосторожность,
Себялюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часто разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры
И что посредственность одна
Нам по плечу и не страшна?[4]

Вы говорите против него, что в нем нет веры. Прекрасно! но ведь это то же самое, что обвинять нищего за то, что у него нет золота: он бы и рад иметь его, да не дается оно ему. И притом, разве Печорин рад своему безверию? Разве он гордится им? Разве он не страдал от него? Разве он не готов ценою жизни и счастия купить эту веру, для которой еще не настал час его?.. Вы говорите, что он эгоист? — Но разве он не презирает и не ненавидит себя за это? Разве сердце его не жаждет любви чистой и бескорыстной?.. Нет, это не эгоизм: эгоизм не страдает, не обвиняет себя, но доволен собою, рад себе. Эгоизм <не> знает мучения: страдание есть удел одной любви. Душа Печорина

не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля, пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы небесной любви... Этому человеку стало больно и грустно, что его все не любят, — и кто же эти «все»? — Пустые, ничтожные люди, которые не могут простить ему его превосходства над ними. А его готовность задушить в себе ложный стыд, голос светской чести и оскорбленного самолюбия, когда он за признание в клевете готов был простить Грушницкому, человеку, сейчас только выстрелившему в него пулею и бесстыдно ожидавшему от него холостого выстрела? А его слезы и рыдания в пустынной степи, у тела издохшего коня? — Нет, все это не эгоизм! Но его — скажете вы — холодная расчетливость, систематическая рассчитанность, с которою он обольщает бедную девушку, не любя ее, и только для того, чтобы посмеяться над нею и чем-нибудь занять свою праздность? — Так, но мы и не думаем оправдывать его в таких поступках, ни выставлять его образцом и высоким идеалом чистейшей нравственности: мы только хотим сказать, что в человеке должно видеть человека и что идеалы нравственности существуют в одних классических трагедиях и морально-сентиментальных романах прошлого века. Судя о человеке, должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою. В идеях Печорина много ложного, в ощущениях его есть искажение; но все это выкупается его богатою натурою. Его во многих отношениях дурное настоящее — обещает прекрасное будущее. Вы восхищаетесь быстрым движением парохода, видите в нем великое торжество духа над природою? — и хотите потом отрицать в нем всякое достоинство, когда он сокрушает, как зерно жернов, неосторожных, попавших под его колеса: не значит ли это противоречить самим себе? Опасность от парохода есть результат его чрезмерной быстроты; следовательно, порок его выходит из его достоинства. Бывают люди, которые отвратительны при всей безукоризненности своего поведения, потому что она в них есть следствие безжизненности и слабости духа. Порок возмутителен и в великих людях; но, наказанный, он приводит в умиление вашу душу. Это наказание только тогда есть торжество нравственного духа, когда оно является не извне, но есть результат самого порока, отрицание собственной личности индивидуума в оправдание вечных законов оскорбленной нравственности. Автор разбираемого нами романа, описывая наружность Печорина, когда он с ним встретился на большой дороге, вот что говорит о его глазах: «Они не

смеялись, когда он смеялся... Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей? Это признак — или злого нрава, или глубокой, постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его — непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен». — Согласитесь, что как эти глаза, так и вся сцена свидания Печорина с Максимом Максимычем показывают, что если это порок, то совсем не торжествующий, и надо быть рожденным для добра, чтоб так жестоко быть наказану за зло?.. Торжество нравственного духа гораздо поразительнее совершается над благородными натурами, чем над злодеями...

А между тем этот роман совсем не злая ирония, хотя и очень легко может быть принят за иронию; это один из тех романов,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом[5].

<...> Как в характеристике современного человека, сделанной Пушкиным, выражается весь Онегин, так Печорин весь в этих стихах Лермонтова:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

«Герой нашего времени» — это грустная дума о нашем времени, как и та, которою так благородно, так энергически возобновил поэт свое поэтическое поприще и из которой мы взяли эти четыре стиха...

<...> В «Предисловии» к журналу Печорина автор, между прочим, говорит:

«Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе. В моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-

нибудь и она явится на суд света, но теперь я не могу взять на себя эту ответственность».

Благодарим автора за приятное обещание, но сомневаемся, чтоб он его выполнил: мы крепко убеждены, что он навсегда расстался с своим Печориным. В этом убеждении утверждает нас признание Гете, который говорит в своих записках, что, написав «Вертера», бывшего плодом тяжелого состояния его духа, он освободился от него и был так далек от героя своего романа, что ему смешно было видеть, как сходила от него с ума пылкая молодежь...[6] Такова благородная природа поэта, собственною силою своею вырывается он из всякого момента ограниченности и летит к новым, живым явлениям мира, в полное славы творенье... Объектируя собственное страдание, он освобождается от него; переводя на поэтические звуки диссонансы духа своего, он снова входит в родную ему сферу вечной гармонии... Если же г. Лермонтов и выполнит свое обещание, то мы уверены, что он представит уже не старого и знакомого нам, о котором он уже все сказал, а совершенно нового Печорина, о котором еще можно много сказать. Может быть, он покажет его нам исправившимся, признавшим законы нравственности, но, верно, уж не в утешение, а в пущее огорчение моралистов: может быть, он заставит его признать разумность и блаженство жизни, но для того, чтобы увериться, что это не для него, что он много утратил сил в ужасной борьбе, ожесточился в ней и не может сделать эту разумность и блаженство своим достоянием... А может быть и то: он сделает его и причастником радостей жизни, торжествующим победителем над злым гением жизни... Но то или другое, а во всяком случае искупление будет совершено через одну из тех женщин, существованию которых Печорин так упрямо не хотел верить, основываясь не на своем внутреннем созерцании, а на бедных опытах своей жизни... Так сделал и Пушкин с своим Онегиным: отвергнутая им женщина воскресила его из смертного усыпления для прекрасной жизни, но не для того, чтобы дать ему счастие, а для того, чтобы наказать его за неверие в таинство любви и жизни и в достоинство женщины...



С. П. ШЕВЫРЕВ

«Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова

Две части. СПб., 1840

По смерти Пушкина ни одно новое имя, конечно, не блеснуло так ярко на небосклоне нашей словесности, как имя г. Лермонтова. Талант решительный и разнообразный, почти равно владеющий и стихом и прозою. Бывает обыкновенно, что поэты начинают лиризмом: их мечта сначала носится в этом неопределенном эфире поэзии, из которого потом иные выходят в живой и разнообразный мир эпоса, драмы и романа, другие же остаются в нем навсегда. Талант г-на Лермонтова обнаружился с самого начала и в том и в другом роде: он и одушевленный лирик, и замечательный повествователь. Оба мира поэзии: наш внутренний, душевный, и внешний, действительный, — равно для него доступны. Редко бывает, чтобы в таком молодом таланте жизнь и искусство являлись в столь неразрывной и тесной дружбе. Почти всякое произведение г-на Лермонтова есть отголосок какой-нибудь сильно прожитой минуты. При самом начале поприща замечательны эта меткая наблюдательность, эта легкость, это уменье, с какими повествователь схватывает цельные характеры и воспроизводит их в искусстве. Опыт не может быть еще так силен и богат в эти годы; но в людях даровитых он заменяется каким-то предчувствием, которым они постигают заранее тайны жизни. Судьба, ударяя по такой душе, приявшей при своем рождении дар предугадания жизни, тотчас открывает в ней источник поэзии: так молния, случайно падая в скалу, таящую в себе источник воды живой, отверзает ему исход... и новый ключ бьет из открытого лона.

Верное чувство жизни дружно в новом поэте с верным чувством изящного. Его сила творческая легко покоряет себе образы, взятые из жизни, и дает им живую личность. На исполнении видна во всем печать строгого вкуса: нет никакой приторной выисканности и с первого раза особенно поражают эта трезвость, эта полнота и краткость выражения, которые свойственны талантам более опытным, а в юности означают силу дара необыкновенного. В поэте, в стихотворце еще более,

чем в повествователе, видим мы связь с его предшественниками, подмечаем их влияние, весьма понятное: ибо новое поколение должно начинать там, где другие кончили; в поэзии, при всей внезапности ее самых гениальных явлений, должна же быть память предания. Поэт, как бы ни был оригинален, а все имеет своих воспитателей. Но мы заметим с особенным удовольствием, что влияния, каким подвергался новый поэт, разнообразны, что нет у него исключительно какого-нибудь любимого учителя. Это самое уже говорит в пользу его оригинальности. Но есть многие произведения, в которых и по стилю виден он сам, заметна яркая его особенность.

С особенным радушием готовы мы на первых страницах нашей критики приветствовать свежий талант при его первом явлении и охотно посвящаем подробный и искренний разбор «Герою нашего времени» как одному из замечательнейших произведений нашей современной словесности.

После англичан как народа, на своих кораблях, окрыленных парами, объемлющего все земли мира, — конечно, нет другого, который бы в своих литературных произведениях мог представить такое богатое разнообразие местности, как русские. В Германии, при скудном мире действительности, поневоле будешь, как Жан-Поль[1] или Гофман[2], пускаться в мир фантазии и ее созданиями несколько заменять однообразную бедность существенного быта природы. Но то ли дело у нас? Все климаты под рукою; столько народов, говорящих языками неузнанными и хранящих у себя непочатые сокровища поэзии; у нас человечество во всех видах, какие имело от времен гомерических до наших. Прокатитесь по всему пространству России в известное время года — и вы проедете через зиму, осень, весну и лето. Северные сияния, ночи жаркого юга, огненные льды морей северных, небесная лазурь полуденных, горы в вечных снегах, современные миру; плоские степи без одного пригорочка; реки-моря, плавно текущие; реки-водопады, питомицы гор; болота с одною клюквой; виноградные сады; поля с тощим хлебом; поля, усеянные рисом; петербургские салоны со всем щегольством и роскошью нашего века; юрты кочующих народов, еще не получивших оседлости; Тальони[3] на сцене великолепно освещенного театра при звуках европейского оркестра; тяжелая камчадалка перед юкагирами, при стуке диких инструментов... И все это у нас, в одно время, в одну минуту бытия!.. И вся Европа под руками... И через семь дней мы теперь в Париже... И где нас нет?.. Мы везде: на пароходах Рейна, Дуная, около берегов Италии... Мы везде — может быть, кроме своей России...

Чудная земля!.. Что, если бы можно было взлететь над тобою высоко-высоко и окинуть тебя вдруг одним взглядом!.. О том мечтал еще Ломоносов, но мы старика уж забываем[4].

Все гениальные поэты наши сознавали это великолепное разнообразие русской местности... Пушкин после первого своего произведения, родившегося в чистой области фантазии, воскормленной Ариостом[5], начал с Кавказа писать первую свою картину из действительной жизни... Потом Крым, Одесса, Бессарабия, внутренность России, Петербург, Москва, Урал питали попеременно его разгульную музу...

Замечательно, что новый поэт наш начинает также Кавказом... Недаром фантазия многих наших писателей увлекалась этою страною. Здесь, кроме великолепного ландшафта природы, обольщающего очи поэта, сходятся в вечной непримиримой вражде Европа и Азия. Здесь Россия, граждански устроенная, ставит отпор этим вечно рвущимся потокам горных народов, не знающим, что такое договор общественный... Здесь вечная борьба наша, незаметная для исполина России... Здесь поединок двух сил, образованной и дикой... Здесь жизнь!.. Как же не рваться сюда воображению поэта?

Привлекательна для него эта яркая противоположность двух народов, из которых жизнь одного выкроена по мерке европейской, связана условиями принятого общежития; жизнь другого дика, необузданна и не признает ничего, кроме вольности. Здесь наши искусственные, выисканные страсти, охлажденные светом, сходятся с бурными, естественными страстями человека, не покорившегося никакой узде разумной. Здесь встречаются крайности любопытные и разительные для наблюдателя-психолога. Этот мир народа, совершенно отличный от нашего, уже сам в себе поэзия: мы не любим того, что обыкновенно, что всегда нас окружает, на что мы нагляделись и чего наслушались.

Отсюда нам понятно, почему дарование поэта, о котором мы говорим, раскрылось так быстро и свежо при виде гор Кавказа. Картины величавой природы сильно действуют на восприимчивую душу, рожденную для поэзии, и она распускается скоро, как роза при ударе лучей утреннего солнца. Ландшафт был готов. Яркие образы жизни горцев поразили поэта; с ними смешались воспоминания столичной жизни; общество светское мигом перенесено в ущелья Кавказа — и все это оживила мысль художника.

Объяснив несколько возможность явления кавказских повестей, мы перейдем к подробностям. Обратим внимание по порядку на картины природы и местности, на характеры лиц, на

черты жизни светской и потом сольем все это в характере героя повестей, в котором, как в средоточии, постараемся уловить и главную мысль автора.

<...> В двух главных повестях своих: «Бэле» и «Княжне Мери» — он изобразил две картины, из которых первая взята более из жизни племен кавказских, вторая — из светской жизни русского общества. Там черкесская свадьба с ее условными обрядами, лихие набеги внезапных наездников, страшные абреки, арканы их и казачьи, вечная опасность, торговля скотом, похищения, чувство мести, нарушение клятв. Там Азия, которой люди, по словам Максима Максимовича, «что реки: никак нельзя положиться!..» Но всего живее, всего поразительнее эта история похищения коня, Карагеза, которая входит в завязку повести... Она метко схвачена из жизни горцев. Конь для черкеса все. На нем он царь всего мира и посмеивается судьбе. Был у Казбича конь Карагез, вороной как смоль, ноги — струнки, а глаза не хуже, чем у черкешенки. Казбич влюблен в Бэлу, но не хочет ее за коня... Азамат, брат Бэлы, выдает сестру свою, лишь бы только отнять коня у Казбича... Вся эта повесть вынута прямо из нравов черкесских.

В другой картине вы видите русское образованное общество. На эти великолепные горы, гнездо дикой и вольной жизни, оно привозит с собою свои недуги телесные — плоды его искусственной жизни — и недуги душевные, привитые к нему из чужи. Тут пустые, холодные страсти, тут затейливость душевного разврата, тут скептицизм, мечтания, сплетни, интриги, бал, игра, дуэль... Как мелок весь этот мир у подножия Кавказа! Люди в самом деле покажутся муравьями, когда посмотришь на эти их страсти с высоты гор, касающихся неба. <...>

От очерка двух главных картин из кавказской и светской русской жизни перейдем к характерам. Начнем с побочных, но не с героя повестей, о котором мы должны говорить подробнее, ибо в нем и главная связь произведения с нашею жизнию, и идея автора. Из побочных лиц первое место мы, конечно, должны отдать Максиму Максимовичу. Какой цельный характер коренного русского добряка, в которого не проникла тонкая зараза западного образования; который, при мнимой наружной холодности воина, наглядевшегося на опасности, сохранил весь пыл, всю жизнь души; который любит природу внутренно, ею не восхищаясь, любит музыку пули, потому что сердце его бьется при этом сильнее... Как он ходит за больною Бэлою! Как утешает ее! С каким нетерпением ждет старого знакомца — Печорина, услышав о его возврате. Как грустно ему, что Бэла при смерти не вспоминала об нем! Как тяжко его сердцу, когда Пе-

чорин равнодушно протянул ему холодную руку! Как он верит еще в чувства любви и дружбы! Свежая, непочатая природа! Чистая, детская душа в старом воине! Вот тип этого характера, в котором отзывается наша древняя Русь! И как он высок своим христианским смирением, когда, отрицая все свои качества, говорит: «Что же я такое, чтобы обо мне вспоминать перед смертью?» Давно, давно мы не встречались в литературе нашей с таким милым и живым характером, который тем приятнее для нас, что взят из коренного русского быта. Мы даже посетовали несколько на автора за то, что он (132 стран., ч. 1) как будто не разделяет благородного негодования с Максимом Максимовичем в ту минуту, как *Печорин в рассеянности или от другой причины протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею.*

За Максимом Максимовичем следует Грушницкий. Его личность, конечно, непривлекательна. Это в полном смысле слова пустой малый. Он тщеславен... Не имея чем гордиться, он гордится своею серою юнкерскою шинелью. Он любит без любви. Он играет ролю разочарованного — и вот почему он не нравится Печорину; сей последний не любит Грушницкого по тому же самому чувству, по какому нам свойственно не любить человека, который нас передразнивает и превращает то в пустую маску, что в нас есть живая существенность. В нем даже нет и того чувства, которым отличались прежние наши военные, чувства чести. Это какой-то выродок из их общества, способный к самому подлому и черному поступку. Автор примиряет нас несколько с этим созданием своим незадолго перед его смертью, когда Грушницкий сам сознается в том, что презирает себя.

Доктор Вернер — материалист и скептик, как многие доктора нового поколения. Он должен был понравиться Печорину, потому что они оба понимают друг друга. Особенно остается в памяти живое описание его лица (25 стран., ч. 2). — Оба черкеса в «Бэле», Казбич и Азамат, описаны общими чертами, принадлежащими этому племени, в котором единичное различие характеров не может еще дойти до такой степени, как в кругу общества с развитым образованием.

Обратим внимание на женщин, особенно на двух героинь, которые обе достались в жертву герою. Бэла и княжна Мери образуют между собою две яркие противоположности, как те два общества, из которых каждая вышла, и принадлежат к числу замечательнейших созданий поэта, особенно первая. Бэла — это дикое, робкое дитя природы, в котором чувство любви развивается просто, естественно и, развившись однажды, становится незалечимою раною сердца. Не такова княж-

на — произведение общества искусственного, в которой фантазия была раскрыта прежде сердца, которая заранее вообразила себе героя романа и хочет насильно воплотить его в каком-нибудь из своих обожателей. Бэла очень просто полюбила того человека, который хотя и похитил ее из дому родительского, но сделал это по страсти к ней, как она думает: он сначала посвятил себя всего ей, он задарил дитя подарками, он услаждает все ее минуты; видя ее холодность, он притворяется отчаянным и готов на все... Не такова княжна: в ней все природные чувства подавлены какою-то вредною мечтательностию, каким-то искусственным воспитанием. Мы любим в ней то сердечное человеческое движение, которое заставило ее поднять стакан бедному Грушницкому, когда он, опираясь на свой костыль, тщетно хотел к нему наклониться; мы понимаем и то, что она в это время покраснела; но нам досадно на нее, когда она оглядывается на галерею, боясь, чтобы мать не заметила ее прекрасного поступка. Мы совсем не сетуем за то на автора: напротив, мы отдаем всю справедливость его наблюдательности, которая искусно схватила черту предрассудка, не приносящего чести обществу, имеющему себя христианским. Мы прощаем княжне и то, что она увлеклась в Грушницком его серою шинелью и занялась в нем мнимою жертвою гонений судьбы... Заметим мимоходом, что это черта не новая, взятая с другой княжны, нарисованной нам одним из лучших наших повествователей[6]. Но в княжне Мери это проистекло едва ли из естественного чувства сострадания, которым, как перлом, может гордиться русская женщина... Нет, в княжне Мери это был порыв выисканного чувства... Это доказала впоследствии любовь ее к Печорину. Она полюбила в нем то необыкновенное, чего искала, тот призрак своего воображения, которым увлеклась так легкомысленно... Тут мечта перешла из ума в сердце, ибо и княжна Мери способна также к естественным чувствованиям... Бэла своею ужасною смертию дорого искупила легкомыслие памяти своей об умершем отце. Но княжна своею участью только что получила заслуженное... Резкий урок всем княжнам, у которых природа чувства подавлена искусственным воспитанием и сердце испорчено фантазиею! — Как мила, как грациозна эта Бэла в ее простоте! Как приторна княжна в обществе мужчин, со всеми рассчитанными ее взглядами! Бэла поет и пляшет потому, что ей хочется петь и плясать, и потому, что она веселит тем своего друга. Княжна Мери поет для того, чтобы ее слушали, и досадует, когда не слушают. Если бы можно было слить Бэлу и Мери в одно лицо: вот был бы идеал женщины, в которой природа сохранилась бы во всей своей

прелести, а светское образование явилось бы не одним наружным лоском, а чем-то более существенным в жизни.

Мы не считаем за нужное упоминать об Вере, которая есть лицо вставочное, не привлекательное ничем. Это одна из жертв героя повестей — и еще более жертва авторской необходимости, чтобы запутать интригу. Мы не обращаем также подробного внимания на два маленькие эскиза: «Тамань» и «Фаталист», при двух значительнейших. Они только служат дополнением к тому, чтобы развить более характер героя, особенно последняя повесть, где виден фатализм Печорина, согласный со всеми прочими его свойствами. Но в «Тамани» мы не можем без внимания пропустить этой контрабандистки, причудливого создания, в котором отчасти слились воздушная неопределенность очертаний Гетевой Миньоны, на что намекает и сам автор, и грациозная дикость Эсмеральды Гюго[7].

Но все эти события, все характеры и подробности примыкают к герою повести, Печорину, как нити паутины, обремененной яркими крылатыми насекомыми, примыкают к огромному пауку, который опутал их своею сетью. Вникнем же подробно в характер героя повести — и в нем раскроем главную связь произведения с жизнию, равно и мысль автора.

Печорин 25-ти лет. С виду он еще мальчик; вы дали бы ему не более 23-х, но, вглядевшись пристальнее, вы, конечно, дадите ему и 30. Лицо его хотя бледно, но еще свежо; по долгом наблюдении вы заметите в нем следы морщин, пересекающих одна другую. Кожа его имеет женскую нежность; пальцы бледны и худы; во всех движениях тела признаки нервической слабости. Когда он сам смеется, глаза его не смеются... потому что в глазах горит душа, а душа в Печорине уже иссохла. Но что ж это за мертвец 25-летний, увядший прежде срока? Что за мальчик, покрытый морщинами старости? Какая причина такой чудесной метаморфозы? Где внутренний корень болезни, которая иссушила его душу и ослабила тело? — Но послушаем его самого. Вот что он сам говорит об своей юности.

В первой его молодости, с той минуты, когда он вышел из опеки родных, он стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти ему опротивели. Он пустился в большой свет — общество ему надоело; он влюблялся в светских красавиц, был любим, но их любовь раздражала только его воображение и самолюбие, а сердце оставалось пусто... Он стал учиться — и науки ему надоели. Тогда ему стало скучно; на Кавказе он хотел разогнать свою скуку чеченскими пулями, но ему стало еще скучнее. Его душа, говорит он, испорчена светом, воображение

беспокойно, сердце ненасытно, ему все мало, а жизнь его становится пустее день ото дня... Есть болезнь физическая, которая носит в простонародии неопрятное название собачьей старости: это вечный голод тела, которое ничем насытиться не может. Этой болезни физической соответствует болезнь душевная — *скука* — вечный голод развратной души, которая ищет сильных ощущений и ими насытиться не может. Это самая высшая степень апатии в человеке, проистекающей от раннего разочарования, от убитой или промотанной юности. То, что бывает только апатиею в душах, рожденных без энергии, восходит на степень голодной, ненасытной скуки в душах сильных, призванных к действию. Болезнь одна и та же, и по корню своему, и по характеру, но разнится только по тому темпераменту, на который нападает. Эта болезнь убивает все чувства человеческие, даже сострадание. Вспомним, как Печорин обрадовался было раз, когда заметил в себе это чувство после разлуки с Верою. Мы не верим тому, чтобы в этом живом мертвеце могла сохраниться любовь к природе, которую приписывает ему автор. Мы не верим, чтобы он мог забываться в ее картинах. В этом случае автор портит цельность характера — и едва ли своему герою не приписывает собственного своего чувства. Человек, который любит музыку только для пищеварения, может ли любить природу?

Евгений Онегин, участвовавший несколько в рождении Печорина, страдал тою же болезнию; но она в нем осталась на низшей степени апатии, потому что Евгений Онегин не был одарен энергиею душевной; он не страдал сверх апатии гордостью духа, жаждою власти, которою страдает новый герой. Печорин скучал в Петербурге, скучал на Кавказе, едет скучать в Персию; но эта скука его не проходит даром для тех, которые его окружают. Рядом с нею воспитана в нем неодолимая гордость духа, которая не знает никакой преграды и которая приносит в жертву все, что ни попадается на пути скучающему герою, лишь бы только было ему весело. Печорин захотел кабана во что бы то ни стало — он его достанет. У него врожденная страсть противоречить, как у всех людей, страдающих властолюбием духа. Он не способен к дружбе, потому что дружба требует уступок, обидных для его самолюбия. Он смотрит на все случаи своей жизни как на средства для того, чтобы найти какое-нибудь противоядие скуке, его снедающей. Высшее его веселье — разочаровывать других! Необъятное ему наслаждение — сорвать цветок, подышать им минуту и бросить его! Он сам сознается, что чувствует в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на его пути; он смотрит на страдания и радости других только в

отношении к себе, как на пищу, поддерживающую его душевные силы. Честолюбие подавлено в нем обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде — в жажде власти, в удовольствии подчинять своей воле все, что его окружает... Самое счастие, по его мнению, есть только насыщенная гордость... Первое страдание дает ему понятие об удовольствии мучить другого... Бывают минуты, что он понимает Вампира... Половина души его высохла, а осталась другая, живущая только затем, чтобы мертвить все ее окружающее... Мы слили в одно все черты этого ужасного характера — и нам стало страшно при виде внутреннего портрета Печорина!

На кого же он напал в порывах своего неукротимого властолюбия? На ком испытывает непомерную гордость души своей? На бедных женщинах, которых презирает. Взгляд его на прекрасный пол обнаруживает материялиста, начитавшегося французских романов новой школы. Он замечает в женщинах породу, как в лошадях; все приметы, какие ему нравятся в них, касаются только свойств телесных; его занимают правильный нос, или бархатные глаза, или белые зубы, или какой-то тонкий аромат... По его мнению, первое прикосновение решает все дело в любви. Если женщина дает ему только почувствовать, что он должен на ней жениться — прости любовь! Его сердце превращается в камень... Одно препятствие только раздражает в нем мнимое чувство нежности... Вспомним, как при возможности потерять Веру она стала ему дороже всего... Он бросился на коня и полетел к ней... Конь издох на пути — и он плакал, как ребенок, потому только, что не мог достичь своей цели, потому, что его неприкосновенная власть как будто была обижена... Но он с досадою припоминает эту минуту слабости и говорит, что всякий, взглянув на его слезы, отвернулся бы от него с презрением. — Как в этих словах слышна его непреклонная гордость!

Этому 25-летнему сластолюбцу попадалось на пути его много женщин, но особенно замечательны были две: Бэла и княжна Мери.

Первую развратил он чувственно — и сам увлекся чувствами. Вторую развратил душевно, потому что не мог развратить чувственно; он без любви шутил и играл любовью, он искал развлечения своей скуке, он забавлялся княжною, как сытая кошка забавляется мышью... и тут не избежал скуки, потому что, как человек опытный в делах любви, как знаток женского сердца, он предугадывал заранее всю драму, которую по прихоти своей разыгрывал... Раздражив мечту и сердце несчастной девушки, он кончил все тем, что сказал ей: я не люблю вас.

Мы никак не думаем, чтобы прошедшее сильно действовало на Печорина, чтобы он ничего не забывал, как он говорит в своем журнале... Эта черта ни из чего не вытекает, и ею нарушена опять цельность этого характера. Человек, который, похоронив Бэлу, мог в тот же день засмеяться и при напоминании об ней Максима Максимовича только слегка побледнеть и отвернуться, — такой человек не способен подчинять себя власти прошедшего. Это душа сильная, но черствая, по которой все впечатления скользят почти неприметно. Это холодный и расчетливый esprit fort*, который не может быть способен ни пленяться природою, требующею чувства, ни хранить в себе следов минувшего, слишком тяжкого и щекотливого для раздражительной его самости. Эти эгоисты обыкновенно берегут себя и стараются избегать неприятных ощущений. Вспомним, как Печорин закрыл глаза, заметив между расселинами скал окровавленный труп им убитого Грушницкого... Это сделал он затем только, чтобы избегнуть неприятного впечатления. Если автор приписывает Печорину такую власть прошедшего над ним, то едва ли это не с тем, чтобы оправдать несколько возможность его журнала. Мы же думаем, что такие люди, как Печорин, не ведут и не могут вести своих записок, — и вот главная ошибка в отношении к исполнению. Гораздо лучше бы было, если бы автор рассказал все эти события от своего имени: так искуснее бы он сделал и в отношении к возможности вымысла, и в художественном, ибо своим личным участием как рассказчика мог бы несколько смягчить неприятность нравственного впечатления, производимого героем повести. Такая ошибка повлекла за собою и другую: рассказ Печорина нисколько не отличается от рассказа самого автора, — а, конечно, характер первого должен бы был отразиться особенною чертою в самом слоге его журнала.

Извлечем же в нескольких словах все то, что мы сказали о характере героя. Апатия, следствие развращенной юности и всех пороков воспитания, породила в нем томительную скуку; скука же, сочетавшись с непомерною гордостью духа властолюбивого, произвела в Печорине злодея. Главный же корень всему злу — западное воспитание, чуждое всякого чувства веры. Печорин, как он сам говорит, убежден в одном только: что он в один прегадкий вечер родился, что хуже смерти будто бы ничего не случится, а смерти не минуешь. Эти слова — ключ ко всем его подвигам: в них разгадка всей его жизни. А между тем это душа была сильная, душа, которая могла совер-

* умник (*фр.*). — *Сост.*

шить что-то высокое... Он сам в одном месте своего журнала сознает в себе это призвание, говоря: «Зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы... Из горнила страстей пустых и неблагодарных я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений...» Когда взглянешь на силу этой погибшей души, то становится жаль ее, как одной из жертв тяжкой болезни века...

Исследовав подробно характер героя повести, в котором сосредоточиваются все события, мы приходим к двум главным вопросам, разрешением которых заключим свое рассуждение: 1) как связан этот характер с современною жизнию? 2) возможен ли он в мире изящного искусства?

Но, прежде чем разрешать эти два вопроса, обратимся к самому автору и спросим его: что он сам думает о Печорине? — Не даст ли нам он какого-нибудь намека на свою мысль и на ее связь с жизнию современною?

На 140-й странице 1-й части говорит автор:

«Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. — "Да это злая ирония", — скажут они. — Не знаю».

Итак, по мнению автора, Печорин есть герой нашего времени. В этом выражается и взгляд его на жизнь, нам современную, и основная мысль произведения.

Если это так, стало быть, век наш тяжко болен — и в чем же заключается главный недуг его? Если судить по тому больному, которым дебютирует фантазия нашего поэта, то этот недуг века заключается в гордости духа и в низости пресыщенного тела! — И в самом деле, если обратимся мы на Запад, то найдем, что горькая ирония автора есть тяжкая правда. Век гордой философии, которая духом человеческим думает постигнуть все тайны мира, и век суетной промышленности, которая угождает наперерыв всем прихотям истощенного наслаждениями тела, — такой век этими двумя крайностями выражает сам собою недуг, его одолевающий. Не гордость ли человеческого духа видна в этих злоупотреблениях личной свободы воли и разума, какие заметны во Франции и Германии? Разврат нравов, унижающий тело, не есть ли зло, признанное необходимым у многих народов Запада и вошедшее в их обычаи? — Между этими двумя крайностями как не погибнуть, как не иссохнуть душе без питательной любви, без веры и надежды, которыми только и может поддерживаться ее земное существование?

Поэзия доносила нам также об этом ужасном недуге века. Проникните всею силою мысли в глубину величайших ее произведений, в которых она бывает всегда верна современной жизни и отгадывает все ее задушевные тайны. Что выразил Гете в своем Фаусте, этом полном типе нашего века, если не тот же недуг? Фауст не представляет ли гордость не сытого ничем духа и сластолюбие, соединенные вместе? Манфред и Дон-Жуан Байрона — не суть ли это обе половины, слитые в Фаусте в одно, из которых каждая явилась у Байрона отдельно в особом герое?[8] Манфред не есть ли гордость человеческого духа? Дон-Жуан не олицетворенное ли сластолюбие? Все эти три героя — три великие недужные нашего века, три огромные идеала, в которых поэзия совокупила все то, что в разрозненных чертах представляет болезнь современного человечества. Этими исполинскими характерами, которые создало воображение двух величайших поэтов нашего столетия, питается по большей части вся поэзия современного Запада, по мелочам изображая то, что в созданиях Гете и Байрона является в поразительной и великой целости. Но в этом-то и состоит одна из многих причин упадка западной поэзии: то, что идеально велико в Фаусте, Манфреде и Дон-Жуане; то, что имеет в них значительность всемирную в отношении к современной жизни; то, что возведено до художественного идеала, — низводится во множестве французских, английских и других драм, поэм и повестей до какой-то пошлой и низкой действительности! Зло, будучи в себе нравственно безобразно, может быть допущено в мир изящного только при условии глубокого нравственного значения, которым несколько смягчается его само по себе отвратительное существо. Зло как главный предмет художественного произведения может быть изображаемо только крупными чертами идеального типа. Таким является оно в «Аду» у Данта, в «Макбете» Шекспира и, наконец, в трех великих произведениях нашего века. Поэзия может избирать недуги сего последнего главными предметами своих созданий, но только в широких, значительных размерах; если же она будет дробить их по мелочам, вникать во все подробности гниения жизни и здесь черпать главное вдохновение для маленьких своих созданий, тогда унизит она свое бытие, и изящное и нравственное, и сойдет ниже самой действительности. Поэзия допускает иногда зло героем в свой мир, но в виде титана, а не пигмея. Потому-то одни только гениальные поэты первой степени осиливали трудную задачу изобразить какого-нибудь Макбета или Каина[9]. Не считаем за нужное прибавлять, что, кроме того, зло везде может быть введено эпизодически, ибо жизнь наша не из одного же добра слагается.

Великий недуг, отражающийся в великих произведениях поэзии века, был на Западе результатом тех двух болезней, о которых я имел случай говорить, представляя читателям свой взгляд на современное образование Европы[10]. Но откуда же, из каких же данных у нас мог бы развиться тот же недуг, каким страдает Запад? Чем мы его заслужили? Если мы в нашем близком знакомстве с ним и могли заразиться чем-нибудь, — то, конечно, одним только недугом воображаемым, но не действительным. Выразимся примером: случается нам иногда, после долгих коротких сношений с опасно больным человеком, вообразить, что мы сами хвораем тою же самою болезнию. Вот, по нашему мнению, где заключается разгадка созданию того характера, который мы разбираем.

Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического; он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература Запада. В этих словах ответ наш на второй из двух вопросов, предложенных выше, на вопрос эстетический. Но не в этом еще главный его недостаток. Печорин не имеет в себе ничего существенного относительно к чисто русской жизни, которая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов, un mirage de l'occident... * Там он герой мира действительного, у нас только герой фантазии — и в этом смысле герой нашего времени... Вот существенный недостаток произведения... С тою же самою искренностию, с какою мы сначала приветствовали блистательный талант автора в создании многих цельных характеров, в описаниях, в даре рассказа, — с тою же искренностию порицаем мы главную мысль создания, олицетворившуюся в характере героя. — Да, и великолепный ландшафт Кавказа, и чудные очерки горской жизни, и грациозно-наивная Бэла, и искусственная княжна, и фантастическая шалунья «Тамани», и славный, добрый Максим Максимович, и даже пустой малый Грушницкий, и все тонкие черты светского общества России — все, все приковано в повестях к призраку главного характера, который из этой жизни не истекает, все принесено ему в жертву — и в этом главный и существенный недостаток изобретения.

Несмотря на то, произведение нового поэта и в своем существенном недостатке имеет глубокое значение в нашей русской жизни. Бытие наше делится, так сказать, на две резкие, почти

* западный мираж (*фр.*). — *Сост.*

противоположные половины, из которых одна пребывает в мире существенном, в мире исто русском, другая в каком-то отвлеченном мире призраков: мы живем *на самом деле* своею русскою жизнию — и думаем, мечтаем жить еще жизнию Запада, с которым не имеем никаких существенных соприкосновений в истории прошедшего. В нашей коренной, в нашей действительной русской жизни мы храним богатое зерно для будущего развития, которое, будучи удобрено одними только полезными плодами образования западного, без его вредных зелий, на нашей свежей почве может разрастись деревом великолепным; но в нашей мечтательной жизни, которую навевает на нас Запад, мы нервически, воображаемо страдаем его недугами и детски примериваем на лицо свое маску разочарования, у нас ни из чего не вытекающего. Потому-то мы во сне своем, в этом страшном кошмаре, которым душит нас Мефистофель Запад, кажемся сами себе гораздо хуже, нежели мы на деле. Примените это к разбираемому произведению — и оно вам совершенно будет ясно. Все содержание повестей г-на Лермонтова, кроме Печорина, принадлежит нашей существенной русской жизни; но сам Печорин, за исключением одной его апатии, которая была только началом его нравственной болезни, принадлежит миру мечтательному, производимому в нас ложным отражением Запада. Это призрак, только в мире нашей фантазии имеющий существенность...

И в этом отношении произведение г. Лермонтова носит в себе глубокую истину и даже нравственную важность. Он выдает нам этот призрак, принадлежащий не ему одному, а многим из поколений живущих, за что-то действительное — и нам становится страшно, — и вот полезный эффект его ужасной картины. Поэты, получившие от природы такой дар предугадания жизни, как г. Лермонтов, могут быть изучаемы в своих произведениях с великою пользою относительно к нравственному состоянию нашего общества. В таких поэтах, без их ведома, отражается жизнь, им современная: они, как воздушная арфа, доносят своими звуками о тех тайных движениях атмосферы, которых наше тупое чувство и заметить не может.

Употребим же с пользою урок, предлагаемый поэтом. Бывают в человеке болезни, которые начинаются воображением и потом мало-помалу переходят в существенность. Предостережем себя, чтобы призрак недуга, сильно изображенный кистию свежего таланта, не перешел для нас из мира праздной мечты в мир тяжкой действительности.



С. О. БУРАЧОК

Стихотворения М. Лермонтова

СПб., 1840

(Письмо к автору)

Имеет ли образ мыслей наших влияние на наши действия, стремления, горести, радости — на всю нашу жизнь? Без сомнения, наш образ мыслей производит владычное влияние на все наше. Но если образ мыслей наших ошибочен, ложен, тогда и все наши стремления, все дела, вся наша жизнь непременно ошибочны, ложны, и мы — страдаем. Образ мыслей — это наша философия: у каждого своя. Истинная философия — одна: ей должны подчиняться все частные философии — Ивана, Кузьмы, Данилы, Терентия, если Иван, Кузьма, Данило не хотят оплакивать горьких следствий своей ложной философии, т. е. ложного, своевольного образа мыслей.

Страдания, несчастия, беды, неудачи нашей жизни — это горы, овраги, камни, которые Промысл Божий ставит на ложных путях наших; ими он *отводит*, мешает нам продолжать ход по ложной дороге и мало-помалу наводит на дорогу прямую или близкую к прямой. А мы что делаем? — В пылу героизма бросаемся на гору; там изрежемся, исколемся, измучимся, хватаемся за всякую хворостинку, первая из них нам изменяет, и мы — стремглав летим в пропасть. Или, одушевляемые *молодечеством*, встретя непроходимый овраг, самоуверенно с разбега хотим перепрыгнуть его; смотришь — бедняга лежит на дне с разбитой головой. Или, встретя поперек дороги камень, мешающий проезду всего кортежа наших замыслов, сознаем в себе силы Атланта[1]: «Давай схватим камень в охапку, сбросим за девять земель!» — и в изнеможении от бесплодных усилий падаем, изрыгая проклятия на камень.

Что ни говорите, а такой героизм — смешон, такое молодечество безрассудно! А если вспомним, чья отеческая рука ста-

вит преграды на путях погибели, именно желая спасти от них, если вспомним, против кого мы геройствуем, молодечествуем, то наше геройство, молодечество будут уже преступны! Но не в таком ли героизме и молодечестве проходит вся наша жизнь? Оглянемся кругом себя. И почему все это? Потому что нам так *кажется,* мы так *думаем*; всему злу вина — образ мыслей, философия! Сколько ни горячись мы, как ни бейся, сколько ни увертывайся, а надо согласиться, что первая обязанность каждого — быть *умным*, т. е. *уметь* судить о вещах здраво, изучать истинный *порядок* вещей — и быть еще *разумным*, т. е. жить во свете разума вечного. Тогда образ мыслей наших (философия) будет верен, поступки наши — верны, жизнь — верная, светлая, и мы — счастливы. «*Век живи, век учись*!» Дело чрезвычайно просто. Отчего же не так делается? — Это очень любопытно.

Есть на свете животное, из рода домашних скотов, его зовут: *Я*. Удивительная, ужасная тварь этот господин *Я*. Как жаль: ни Бэр, ни Брандт, ни Куторга[2] не потрудятся порядком разанатомировать, рассмотреть его в микроскоп! Представьте себе инфузорий, презренный прах, чуть-чуть заметный зоркому глазу, вооруженному «солнечным» микроскопом, — этот инфузорий всей землей ворочает и такие штуки куролесит, такие страшные, деннонощные опустошения производит повсюду, что удивительно, как целая рать досужих охотников до сих пор не ополчится на этого лютого зверя и не затравит его, как зайца.

Но, пока гг. физиологи ополчатся на него своими пинцетами и ланцетами и ретивейшие из охотников вселенной ополчатся на него вилами и секирами, я охотно предложу для желающих краткое описание этого ужасного, опустошительного инфузория, сделанное одним очень немудрым неучем, который во всю свою жизнь только и делал, что наблюдал его. Фамилии не помню.

«Это животное, — говорит он, — нельзя назвать духом, потому что в нем вовсе нет разума, а пропасть ума. Нельзя назвать его и веществом, несмотря что у него есть тело; *Я* проникает все тело, властвует в нем, непобедимо в нем, окопалось им, как неприступными окопами; его нельзя добыть, не разрушив тела, нельзя выжить его оттуда иначе как смертию, но можно усмирить его блокадой, можно крепко стеснить его тесною осадой — на штурм не советую ходить, не сдастся; нет, довольно осадить, неусыпно стеречь все выходы, крепко стоять против всех вылазок; а его вылазки ужасны, зверски злостны,

4 Зак. 3178

ежеминутны... Но *Я* — страшный трус: чуть видит, что вы тут, что вы не спите, что меч ваш обнажен, — сейчас же и назад! Голодом, только голодом морить его; до смерти боится! Чем он голоднее, тем полезнее, мало-помалу он присмиреет, подчас прикинется даже мертвым — лукавый!.. не верьте, не прекращайте вашего строгого надзора за ним! Но, доведя его до состояния «ручного» животного, до послушности домашнего скота, можно извлечь из него большие житейские пользы. Этот *Я* ужасно силен, ужасно гибок, сметлив — на все руки! С ним чудеса можно делать: только надо держать в ежовых рукавицах. Ко всему этому еще он страшный лясник; такой сиреной запоет вам, таким добреньким прикинется, так вас разжалобит... только слушайте! беда! Законопатьте уши *разбивным* мушкилем (молотком), проварите густой смолой или доброю замазкой замажьте!

Вы узнаете его по следующим признакам.

Начать с того, что он ужасный вор. Крадет все на свете, все чужое, если может, присваивает себе. Это его отличительное качество, родоначальник всех бесчисленных его погибельных пороков. Он крадет чужую жену, чужое доброе имя, славу, открытие, статью — все, все на свете, что только чужое, ему ужасно хочется *присвоить* себе во что бы ни стало; все пропадай, только бы ему было хорошо! Но этого мало. *Я* выходит на сцену жизни: добивается насмерть курений, поклонений, самого рабского служения — все подавай ему на жертву! Где только вы слышите клики своеволия, свободы, вольности, — знайте, это оно — *Я*! Одно слово «закон» приводит его в бешенство. Он сам хочет предписывать всему законы, сегодня так, завтра иначе, смотря по тому, что для него лучше.

Сознавая себя чем-то великим, оно ищет блеска, славы, грома торжеств. Геройство, молодечество, удальство, выскочка, отличие — вот его поприще, пища, услада: "Смотрите, каков *Я*! — знайте меня!" — кричит оно, подбоченясь и высокомерно озираясь вокруг себя. Стать головой выше всех, где бы ни было, как бы ни было — ему все равно, только бы стать. Оно питается всем, везде находит себе пищу. В кулачном бою и в литературе, в презрении богатств и в скоплении богатств всех видов и родов, в лохмотьях нищего и в разряженной щеголихе, в игре в бабки и в политике, с Диогеном в бочке и с Алкивиадом в кругу прелестниц — *Я* первый, *Я* всех выше, все мое, и все — мне!

В то же время, разумеется, этот *Я* — сама зависть! До того, что такой же ломоть черного хлеба в *чужой* руке ему кажется и

белее, и слаще, и толще. Он *горд*, надут собой, как пустой пузырь воздухом; *зол* как василиск; но, зная очень хорошо, что люди презирают *чужую* зависть, гордость и злость, *Я* всячески их прячет — и вы всегда услышите: "Согласен, *Я* многого не знаю, во мне есть много недостатков, но зато *Я* не *завистлив*, не *зол*, не *горд*!" Где это говорят, там-то и ищите всего такого, хотя бы даже в самих себе: нужды нет.

Этот *Я* самолюбив как черт, от которого и напутствуется демонским самолюбием. Он все любит лишь для себя: жену, друга, службу, удовольствие, литературу! Нет вещей, существ, которых бы *Я* пощадил и не приносил в жертву своему самолюбию.

Этот *Я* — прецленивое животное! Всякий труд — его в ужас приводит! Но поманите отличием, геройством, молодечеством — он готов себе двадцать раз шею сломить, вынести сорок чахоток, задохнуться в трехдюймовом корсете, только бы другие сказали: "Ах!". Но сколько он ленив на бескорыстный труд, столько же неутомим на ловле удовольствий, ненасытен к наслаждениям; тут он не разбирает средств: только бы забавляло, только бы шумело в ушах, играло в глазах да беспрестанно переменялось: "Нового! новенького! животрепящего свежестью!" Резня, ссора, драка, сплетня, клевета, интрига — все ему по вкусу, самые грязные, ужасные, *раздирательные* сцены, — были бы только "новенькие": о, он во всем найдет поэзию, все проглотит с жадностью, все обгложет до костей.

А какой лжец этот *Я*! Что ступит, то солжет, слукавит, притворится, обманет, сольстит, обольстит. Да как же иначе и быть ему: сказать правду значило бы показать себя, каков он есть, т. е. ужаснуть собой. Зато и "правда" колет его как стальной спицей, ест как дым, терзает как тупая пила; правду он до смерти ненавидит: попробуйте коснуться хоть лебяжьим перышком правды до его самолюбия — увидите, какой неистовый подымет рев! Довольно одного этого: мы уже предвидим в нем скопище всех возможных страстей, неистовств, беснований. Например...»

Прекращаю выписки: их много еще осталось — в другое время докончу; теперь с нас будет и этого. Какое страшное чудовище! В каком неприступном мраке оно гнездится! Какое дикое, злое, гнусное, величавое, блистательное, любезное, ленивое и неутомимое, злое и ласковое, гордое и льстивое, — о, ненавистное!

— Да кто же оно, кто этот ненавистный *Я*?

— Это — я, ты, он, она, оно, мы, вы, они, оне!

— Боже мой! Как это можно!

— Да точно так! — Присмотритесь, осяжите хорошенько, по возможности без самолюбия. «Кивните не на Петра, а на себя!» [3] — и вы увидите.

С этим-то чудовищем мы родимся, проводим целую жизнь, и разве смерть убьет его... Но много и таких несчастных, которые, добровольно быв заодно с ним при жизни, совершенно преобразуются в него по смерти — и уже никакое могущество не спасет их от вечного страдания.

Много есть в человеке прекрасного, божественного: все это Божий дар — не наше, хотя *Я* и то присваивает себе и, как тарантул, отравляет своим ядом все, к чему ни прикоснется. Все прекрасное в человеке, все, чем украшается жизнь, история, все это снисходит свыше тройственною силою добра, истины и любви. Борьба свирепого *Я* с ними наполняет все минуты жизни, все страницы истории человечества. В каждое столетие эта борьба склоняется то на ту, то на другую сторону; так будет продолжаться до совершенной победы добра над злом. Наше столетие исключительно склонилось на сторону *Я*: посмотрите на необъятные разливы его в себе и кругом вас во всем. Это преобладание *Я* особенно выразилось в литературе XIX века и убило поэзию повсеместно. Поэзии нет! А как и мы считаем за честь и долг подражать своим наставникам, то и у нас. Но у нас это — наносное, привитое, вовсе несродное коренным элементам нашей народности, так дивно сохраненной промыслом в течение целого тысячелетия.

Перед нами «Стихотворения М. Ю. Лермонтова». Это замечательный стихотворец, очень и очень непоследний, может быть первый из нынешних «стихотворцев». Стих славный, стальной: он и гнется, и упруг, и звучит, и блестит отражением мысли. Но отличительное достоинство этого стиха, которым он едва ли не превосходит все русские стихи: в нем столько слов, сколько нужно их для полного и ясного выражения мысли. Стихотворец, кажется, и не думает о рифме, не разжижает для полного счета стоп своего стиха вставными ненужными словами. Ежели совершенный стих должен в чтении сохранять всю естественность и свободу прозы — а это действительно так, — то стих Лермонтова очень близок к совершенству.

Другое достоинство этого стиха — чистота, скупость на риторические орнаменты, даже иногда бедность их. Он совершенно противоположен стиху Бенедиктова [4], увешанному метафори-

ческими серьгами, браслетами, ферроньерками, где брильянтовыми, а где, и большею частью, стразовыми, оттого что в них иногда, за неимением мысли, могущей играть и отражаться в тропических[5] гранях стиха, — «вода», простая стеклянная вода! Стих Бенедиктова — девочка: сформируется, довоспитается, образуется — будет хорошенькая. Стих Лермонтова — мальчик, рослый, плечистый, себе на уме. Редко он резвится, еще реже он играет теми миленькими пустячками, в которых многие находят поэзию поэзии.

— А когда так, то чего ж еще требовать, Россия может гордиться отличным поэтом?..

— «Впредь утро похвалю, как вечер уж наступит!»[6]. Одного захвалили наповал[7], побережем хоть тех, которые целы еще. Послушайте, умный поэт! Пока стихи ваши были в вашей портфёли, они были неприкосновенны для критики. Вы их пустили в свет — не угодно ли вам стать поодаль и вместе с нами посмотреть на них глазом постороннего. Это, право, стоит труда.

Стих мы видели; сохраните его навсегда таким — и на первой же выставке покажем его всей Европе. Теперь посмотрите, что в этом стихе содержится: его *мысль, содержание* — его душу.

В книжке 168 страниц и 27 статей. Не бросаясь в крайности, придержимся середины, прочтемте XVI статью:

Журналист, читатель и писатель

<. . . . .>

О чем писать? Восток и юг
Давно описаны, воспеты;
Толпу ругали все поэты,
Хвалили все семейный круг,
Все в небеса неслись душою,
Взывали с тайною мольбою
К N. N., неведомой красе, —
И страшно надоели все.

Вы сущую правду сказали, умный поэт, вам «не о чем писать», а все журналисты виноваты! Бегайте их! Не будь ежемесячной повинности, оброка, поставки стихов к сроку, вы бы, может быть, добровольно написали целую поэму; а из-под неволи: «Пиши! Дай стихов!» — да еще стихов по *ихней* теории, чтоб были *могучие, раздирательные*, без всякой цели, а пуще всего — непременно в честь и славу *Я*, которое терпеть не может «нравственных сентенций», «нравоучений» или, что одно

и то же по новейшему толкованию, «китайского духа»[8]. Да ко всему этому чтоб были еще и новенькие, с новою оригинальною мыслию. *Ничто не ново под луною*! Данные все те же от создания мира — где же набраться новенького! Поневоле бросишься в свое *Я*, оно теперь гигантски шагает, молодеет, новеет, свобода у него полная; софизмы, призраки, все, что идет наперекор всему признанному за истинное здравым смыслом всего человечества, — одним словом, полный простор: пиши что душе угодно, только бы не совпадало с тем, о чем прежде писали, — и будет оригинально. Эти гг. эстетики журнальные решительно сбили с толку поэтов своими гасовыми теориями. «Маяк» говорил уже об этом (Ч. IV, гл. IV, ст. IV)[9]. Они-то довели и вас, умный поэт, до печатного сознания, что вы не знаете «о чем писать», что вам недостает *содержания*. Посмотрим.

<. . . . . >

О чем писать?.. Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы дружные, как волны,
Журча, одна вослед другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва:
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.
Но эти *странные творенья*
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.
Ужель *ребяческие чувства,*
Воздушный, безотчетный бред
Достойны строгого искусства?
Их осмеет, забудет свет...

Как светло, как все это прекрасно! И как редко такое самосознание в поэтах, такой дар самокритической оценки. Остается желать, чтоб поэт был неумолимо послушен своему критическому чувству и при первой его невыгодной цензуре — в огонь. Но далее смотрите, как *Я* выходит из стихов:

Бывают тягостные ночи
. . . .
Болезненный, безумный крик
Из груди рвется — и язык
Лепечет громко без сознанья
Давно забытые названья;
Давно забытые черты
В сиянье прежней красоты
Рисует память своевольно:
В очах любовь, в устах обман —
И веришь снова им невольно,
И как-то весело и больно
Тревожить язвы старых ран...
Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум:
То соблазнительная повесть
Сокрытых дел и тайных дум;
Картины хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей,
Средь битв незримых, но упорных,
Среди обманщиц и невежд,
Среди сомнений ложно черных
И ложно радужных надежд.
Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору:
Неумолим я и жесток...
Но, право, этих горьких строк
Неприготовленному взору
Я не решуся показать...
Скажите ж мне, *о чем писать*?

Итак, поэт, вам не о чем писать? — Вы это говорите не шутя, настойчиво, повторяете не раз. Итак, вы делали ваши поиски в мрачной стране *Я* и за пределами этого мрака ничего более не видите? Ежели это так, то я согласен, что вам не о чем писать: вы точно ничего не видите — потому именно, что сидите упорно в потемках *Я*; это ужасное *Я* и не вам чета людей слепило. Но кто же вам дал право думать, что если вы не видите, то уж ничего и нет. За страною мрака есть страна света — зачем вы туда нейдете? Там, во свете и при свете, вы увидите чудные тайны мироздания, устроенного по чертежу добра, истины и красоты. Проникнутые светом и любовью, вы не поспеете пером за быстротой потока поэзии чистой, небесной, который каскадом рынется из глубины сердца. Там царство поэзии,

там ее ищите. В мрачной стране *Я* нет поэзии, там может быть лишь художественность блестящая, но мертвая, безжизненная. Моральные дети, воспитанные в школе *Я*, обрадуются ей, станут вам рукоплескать, умолять: «Пишите!» — отвернитесь, заткните уши, последуйте собственному критическому чувству и спасите себя от тяжкого отчета перед Богом и потомством за злоупотребление великого дара, дара быть посредником между небом и землей; и если вы не можете (потому что не хотите) быть таким посредником, то уж не делайте из себя посредника между *Я* и землей, которые и без вас составляют одно и вас с собой погубят.

Картины хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей,
Не предавайте вы позору,

не только «неприготовленному взору» — никому на свете. И вот почему.

Для неприготовленного — это пагуба. Для приготовленного — противно. Видите, в чем дело: есть пороки — страсти сердца, и есть пороки — страсти ума. Все сердечное, хотя бы и порочное, так окрашивается сердечностью, что сколько вы его ни позорьте, только покажите, сейчас оно проберется в чужое сердце. Как бы вы ни хотели их позорить, но прежде всего вы должны описать их как они есть, как они кажутся; а они всегда нам являются в обольстительном виде и тем обольщают.

Напротив, пороки — страсти ума должно позорить, выставлять как они есть, потому что они подлежат расправе ума, который, убедясь в их лживости, пагубе, несообразности, легко может их отвергнуть, — по крайней мере, не заразится. Пороки ума — смешны: гордость, тщеславие, упрямство, молодечество и пропасть их. Пороки сердца — жалки, увлекают зрителя к состраданию: это самое малое! Вообще же, они прямо берутся за сердце, которое в нас так предано, так заодно с *Я*.

Понимаю жалкую уверенность романистов — жрецов *Я*. Живо рисуя сердечный быт *Я*, они уверены в успехе: чье *Я* не откликнется на голос *Я*? Но таким отвечаю вашими же стихами:

Скажите ж мне, о чем писать?

И для чего? — К тому ли,

Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный

И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?
О нет! преступною мечтою
Не ослепляя мысль мою,
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю!

Честный, благородный человек, — дайте вашу руку! Русские писатели и критики! Затвердите эти умные, превосходные стихи, и вы перестанете коситься на «Маяк» и швырять в него камешками из-за угла!

Но будемте откровенны, честный поэт, вы сделали много: вы превзошли стихом всех наших стихотворцев, и самого Пушкина. Большую связку лавров они купили ценою, которую вы назвали «преступною»! Вы дали честное слово не служить с этой стороны сластолюбцу *Я* и в этом собрании ваших стихотворений почти сдержали его. Но и за всем три четверти ваших стихотворений написаны по диктовке и принесены в жертву тому же *Я*, только с другой стороны. Статья чрезвычайно важная, потому что современная: многие идут по той же самой дороге. Не доскучайте пересмотреть со мною хладнокровно содержание *лучших* ваших стихотворных статей.

Дума

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья (?) и сомненья,
В бездействии состарится оно.
Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь *без цели*,
Как пир на празднике чужом.
К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы.
. . . .

Что это такое? Это живая картина живущих в *Я*. Вы, гонители всяких «сентенций», особливо «нравственных сентенций», — посмотрите, здесь что стих, то сентенция, но сентенция на голос *Я*. Это исповедь нашего *юного, могучего, девственного* поколения.

Его грядущее — и пусто и темно...

Именно потому, что оно гнездится в мрачной стране *Я* и не хочет знать другой страны — не-*Я*, где свет и жизнь.

Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно.

О, это бремя познаний только кажется ему веским, а в самой вещи оно по своей пустоте — призрак «невесомый». Две-три любовишки, две-три дружбы, запитые на шампанском, две-три несбывшиеся надежды производства, веселого бала, предпринятого волокитства — вот элементы юношеской опытности и разочарования, которые эти господа так смело называют *бременем познаний и сомнений*, от которых так смело делают посылку на все человечество, на всю жизнь.

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом.

То-то и есть, когда бы мы слушали *ошибки отцов* и *позднюю* их *опытность*, мы были бы богаты, а то мы все этакое считаем лишь за «нравственные сентенции» — зеваем, когда говорят про них, и с безгласной азбуки начинаем переделывать все дурачества *Я* заново; смерть застает нас за складами, тогда как, изучая опыты отцов, мы бы все это могли кончить в несколько ранних уроков, прямо бы узнали *Я* и, не плутая по его распутиям, блаженно устремились бы по путям света и жизни. <...>

Толпой угрюмою и скоро *позабытой*
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Видите, любезный поэт, вы начали прозревать пустоту и ничтожность *Я* и его дел в человеке и его мороченья над человеком. Вы указали две-три раны, а их миллионы, и в тысячу крат более смертельных, но где же бальзам и для двух-трех ран? — Или вы не врач, а только прохожий, который тросточкою тычет в гниющие члены человечества? Или вы боитесь, веря своим недозрелым учителям, которым и вы давеча прочли такой поучительный урок, вы боитесь, что давать бальзам и читать нравоучения — одно и то же; посмотрите, в какой прекрасной одежде пустили вы *мрачные*, отрицательно-истинные *сентенции*, мысли свои; оденьте хоть так *светлые*, положительно-истинные мысли, и они произведут общий восторг, потому что в сущности их есть уже сила, свет, и жизнь, и красо-

та, которые невольно движут, озаряют, живят и радуют сердце сами по себе, независимо от художественной одежды, которая то же самое производит в *Я* — и через *Я* опять в сердце.

Чтоб окончательно убедить вас, честный и умный поэт, что вы только начали прозирать в безумие, пустоту *Я* и еще не прозрели окончательно, еще не отложились от служения ему, что вы еще не поэт, а только художник, подающий огромные надежды, могущие и не сбыться, — осмотрите вкратце другие ваши статьи. Только, Бога ради! понимайте меня так, как я говорю, не придавайте — как делают другие — моим словам того значения, которого в них нет и быть не может. И если вы не поставили себе в труд прочесть прежние критические статьи «Маяка», с которыми и эта статья имеет тесную и неразрывную связь, то, надеюсь, вы вполне если не согласитесь со мной, то отдадите справедливость чистоте моих побуждений: т. е. что я хотел только передать вам мое убеждение, а не чернить и оскорблять вас.

1-е января

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
    При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
    Приличьем стянутые маски,

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
    Давно бестрепетные руки, —
Наружно погрузясь в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе *старинную мечту*
    Погибших лет *святые* звуки.

Опять ряд «сентенций»! — Резкое обличение *Я* с другой точки зрения: посмотрим же, что это за *старинная* мечта? Что за *святые* звуки погибших ваших лет, которые вы, поэт, «ласкаете в душе»?

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться, — памятью к *недавней старине*
    Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места: высокий барский дом
    И сад с разрушенной теплицей;

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.

И страшная тоска теснит уж грудь мою*:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей (детской?) *созданье*
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Так царства дивного всесильный господин —
Я долгие часы просиживал (ребенком?) один,
И память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей
Цветет на влажной их пустыне.

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!

Жаль! Напрасно! С больными не так поступают. Они, и вы, и все — подданные того же *Я*. Сперва спасите себя от власти его, тогда увидите, что и с ними надо делать. Заметьте, поэт, какие бесподобные описания у вас, — но все это лишь пластика, художественность**, принесенная в жертву *Я*, выглянувшего, как в три окна, в три последние стиха. Идем далее.

И скучно и грустно

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят — все лучшие годы!

Любить?.. но кого же?.. *на время* — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И *радость*, и *муки*, и все там ничтожно...

---

* Помните, вы сейчас сказали: *и вижу я себя ребенком*; мы ждем от вас рассказа о делах и чувствах вашего детства.

** См. «Маяк», часть IX, глава IV, стр. 35 и далее[10].

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка.
И *жизнь*, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка!

Нет, мой поэт, я не согласен с вами: жизнь совсем не шутка, и уж вовсе не такая, как вы говорите. Из всех тайн мироздания тайна жизни человеческой — высочайшая тайна Божией премудрости; и эта тайна полураскрыта человеку откровением; и воображение гаснет, и ум исчезает в беспредельной глубине и красоте этой великой тайны.

Но если вы говорите о жизни *Я* и в *Я* — дело другое! я согласен с вами. Жизнь в пустом *Я* — удивительное противоречие с нашим кичливым разумом, который хвалится, будто все знает и во всем избирает лучшее, а между тем пресмыкается в погибельном раболепстве этому *Я*. Жизнь в *Я*, конечно, и *пустая*, и *глупая*, но *не шутка*, а разве плачевная шутка, оканчивающаяся погибелью *Я* и всего его царства, и всех его подданных.

В *себя* ли заглянешь?..
И радость, и муки, и *все* там ничтожно.

Не *все* там ничтожно. Есть там чудный образ Божий или, лучше, следы разбитого образа. Но и самые эти следы в духе — удивительны! Ежели вы, поэт, видели, что там *все* ничтожно, значит, опять вы сталкивались только с *Я*, а об нем мало сказать — *ничтожно*.

Не хотел бы я видеть в ваших прекрасных стихах вот таких выражений:

Любить... на время — не стоит труда!

Мало! *Любить на время* — просто порок. В поэзии таким вещам и места нет: разве как тень может художник употребить их в своей картине. Но в таком виде, как тут, нельзя.

А вечно любить невозможно.

Не все то невозможно, что кажется таким. Для *Я*, конечно, это невозможно. Переменчивость, измена — в числе непременных атрибутов *Я*.

Прекрасная вещь у вас, поэт, «Бородино». Но Бородино — такая колоссальная поэма, что простому усачу даже не понять колоссальных ее элементов. Об этой вещи надо писать огневым пером Ф. Н. Глинки[11]. Вы сделали большую ошибку, что не взяли труда на себя, а поручили усачу. Это произведение было

бы в тысячу крат выше и «Песни про царя Ивана Васильевича» и «Мцыри» — двух серьезных поэм, где вы вполне показали себя и которые мы с вами повнимательнее пересмотрим; только наперед позвольте заметить вам: статьи, в которых вы особенно слабы, это «Русалка», «Еврейская мелодия»; вовсе не хотел бы я видеть ни в чьем собрании стихотворений таких вещей, как «Расстались мы...», «Ребенку», «Благодарность», особенно же «Дары Терека». Скажите, какая поэзия может быть в тех картинах, где вы представляете, что Терек несет с собой и дарит Каспию — что же? — два трупа утопленников: кабардинца и казачки, разбухшие, посинелые, обрюзглые, безобразные трупы, — и будто Каспий с жадностью хватает труп казачки:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись *влагой страсти*
Темно-синие глаза.

Он взыграл, веселья полный, —
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви.

Воля ваша, эта картина столько же эстетически верна и красива, как и сия:

Борей наш дует,
Борей наш плюет,
И сильно под бока прохожего он сует[12].

«Олицетворения» природы надо делать с выбором и осторожно. Всю природу нельзя олицетворять страстями человеческими. На это есть скоты и звери: и посмотрите, как славно Крылов этим воспользовался. Его олицетворения нигде не бьют по эстетическому вкусу и чувству.

Молитва

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —

И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Как живой родник в пустыне, так эти двенадцать строк в вашей книге. Душа сладко отдыхает за ними от бурь, от ужасов, тревог, заполонивших остальные статьи. Нет, виноват, еще есть две: другая «Молитва»[13] и «Ветка Палестины». Автор, неоспоримо, мог бы первенствовать в этом роде, но дух времени требует, как выразился Гете, *поэзии лазаретной*[14], и автор видимо позволяет ей увлекать себя: как бы хорошо ему пригодился его же собственный совет:

Не верь себе

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как *язвы, бойся вдохновенья...*
Оно — тяжелый *бред* души твоей *больной*
Иль *пленной* мысли *раздраженье.*
В нем признака *небес* напрасно *не ищи:*
То *кровь* кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в *заботах* истощи,
Разлей *отравленный* напиток!

. . . .

Закрадется ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли *страсть* с грозой и вьюгой,
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею *бешеной* подругой;
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И *гной душевных ран* надменно выставлять
На диво *черни* простодушной.

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волненья,
Надежды *глупые* первоначальных лет,
Рассудка *злые* сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без *преступленья* иль утраты!..
Поверь: для них *смешон* твой *плач* и твой *укор*,
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом *картонным*!

Оборотите, поэт, такой совет прекрасный к самому себе! Вам он потому более необходим, что дар истинной поэзии, право же, не так легкомысленно дается, как легкомысленно иногда он употребляется для добычи горсточки удивления толпы и рукоплескания журналистов. Смотрите, здесь вы гоните в людях *Я* своим презрением, которого он точно заслуживает. Но верьте, это не лучший способ лечить *гной душевных ран* человечества. Надобно бояться, чтоб и самому не попасть в *разрумяненные трагические актеры с мечом картонным*. Почувствовав *отравленный напиток* — лучше *разлейте* его. *Кипяток крови* не есть вдохновение; *раздражение* мысли, *плененной* какою-нибудь страстью, не есть вдохновение; *тяжелый бред души больной* не считайте за вдохновение, потому что *Я* принимает вид искусителя, но у одного — дыхание холода, бури, смерти, разрушенья, у другого — дыхание тепла, мира, жизни и назидания. Только по этому дыханию можно различать *Я* от *не-Я*. Прекрасный совет подаете вы всем современным поэтам:

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
   Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
   Простых и *сладких* звуков полный, —
Не вслушивайся в них; не предавайся им,
   Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
   Не передашь ты их значенья.

Да, что на сердце, то и на словах; а сердце наше там, где наше сокровище — предмет любви. Коль скоро *Я* — наше сокровище, то *стих размеренный* и *слово ледяное* способны выражать лишь мрачные дела *Я*. Пробивается иногда в душе, одержимой *Я*,

...неведомый и девственный родник,
   Простых и сладких звуков полный.

Но вы, поэт, велите:

Не вслушивайся в них, не предавайся им,
   Набрось на них покров забвенья.

Боже вас сохрани! Этот чудный родник — дыхание Духа жизни: и вы еще велите задушать его покровом забвенья.

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно... —

невольно повторишь с автором.

В «Песни про царя Ивана Васильевича» русская жизнь, русский молодецкий говор. <...>

— За что ты убил моего любимого опричника? — спрашивает царь.

— Я убил его вольной волею,
А за что, про что — не скажу тебе,
Скажу только Богу единому.
Прикажи меня казнить... —

отвечал Калашников царю. Отвечает ему царь:

...ступай, детинушка,
На высокое место лобное
Сложи свою буйную головушку.
Я топор велю наточить-навострить,
Палача велю надеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моею милостью...

Как на площади народ сбирается,
Заунывный гудит-воет колокол,
Разглашает всюду весть недобрую.
По высокому месту лобному,
Во рубахе красной с яркой запонкой,
С большим топором навостренным,
Руки голые потираючи,
Палач весело похаживает,
Удалого бойца дожидается.

. . . .

И казнили Степана Калашникова
Смертью лютою, позорною;
И головушка бесталанная
В крови на плаху покатилася!

Такие страницы, сказал Сегюр[15], не достойны даже истории, не только поэзии. Но вы не виноваты: дух времени требует своих картин. Гении, которых вы изучали, которым, по порядку вещей, вы подражаете, сами предпочтительно воспевали подобные сцены кровавого, бурного молодечества. Говоря от души:

— о чем писать?

вы живо чувствовали, что подобные сюжеты недостойны поэзии, но в то же время чувствовали, что такая поэзия будет доступнее для современного поколения,

Чье грядущее — иль пусто, иль темно;

для тех людей, которые

К добру и злу постыдно равнодушны,

хотя все-таки предпочитают живописание картин зла. Вы чувствовали это все — и, по долгу подражателя и по праву каждого автора — желать, чтоб он «читался и нравился» современникам, — вы уступили непобедимой силе.

По этой же самой уступке вы написали: «Дума», «Русалка», где есть утопленник, «Не верь себе», «Еврейская мелодия», где есть «дикая песнь... я слез хочу... разорвется грудь от муки... кубок смерти, яда полный»; «Три пальмы», где караван срубил и сжег единственные три благодетельные пальмы, в песчаной пустыне закрывавшие колодец с водой; «Дары Терека», где есть два утопленника, «1-е января», «Казачья колыбельная песнь», где мать напевает будущему казаку про его будущий разгул и удальство. «Журналист, читатель и писатель», где все есть. «Воздушный корабль», где есть молодец из молодцов — Наполеон. — «И скучно и грустно», где все есть. «Ребенку», «Отчего». «Благодарность». «Из Гете». После всех этих песней во славу *Я* как отрадно прочесть следующее одинокое, как пальма в пустыне:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Скажите же, кто вам мешает усердною молитвою, вечною враждой и отвержением *Я* призвать навсегда в душу свою дух мира, счастье? Кто мешает всегда видеть в небесах Бога — и

мирить своих собратий с Богом, с жизнию, с людьми? — Скажите, кто вам мешает следовать истинному призванию поэта: быть оракулом и благодетелем современников и благословением потомства? Вы сами видите, что можете, — почему же не хотите? Вы скажете, нельзя же писать картин все одним светом? — И я вам скажу, и невозможно: куда мы денемся с своим тенистым *Я*, оно вечно с нами. Нет, пишите не картину для теней, а тени для картины, сколько ей нужно. Перестаньте ребят удивлять ребячеством, которое вы же лучше всех оцениваете! Предоставьте эту честь дюжинным певцам, которым недостает сил разорвать паутинные оковы подражания.

Займемтесь теперь самым капитальным вашим произведением, поэмой «Мцыри» *.

Вступление — очерк разрушенного грузинского монастыря — хорош; происшествие, случившееся некогда в этом монастыре, составило поэму.

Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису подъезжал;
Ребенка пленного он вез.
Тот занемог, не перенес
Трудов далекого пути;
Он был, казалось, лет шести;
Как серна гор, пуглив и дик
И *слаб* и гибок, как тростник.
Но в нем мучительный *недуг*
Развил тогда *могучий дух*
Его отцов.

Надоел этот *могучий дух*! Воспевания о нем поэтов и мудрования о нем философов — удивительно жалки и приторны. Что такое могучий дух? — Это дикие движения дикой натуры человека, не вышедшего еще из состояния животного, в котором *Я* свирепствует необузданно.

Могучий дух в медведе, барсе, василиске, Ваньке Каине, Картуше[16], Робеспьере, Пугачеве, в диком горце, в Александре Македонском, в Цесаре, Наполеоне — один и тот же род: дикая, необузданная воля, естественная в звере, преступная в человеке, тем более преступная, чем он просвещеннее, — в человеке, которому на каждом шагу положен зарок и урок покорности, смирения! И если он добровольно не смиряется, так его смирят и выбьют-таки из него этот «могучий дух» *Я*.

---

* *Мцыри* — на грузинском языке значит «неслужащий монах», нечто вроде «послушника».

В чем состоит истинная сила, истинная *могучесть* воли? В том, чтоб она была полный господин в своем царстве, чтоб она самодержавно управляла, по закону правды, своим *я* — своими слабостями, привычками, пороками, страстями, — управляла в полной зависимости от воли Божией, вполне нам известной. Вот истинная *могучесть духа*! То ли вы разумеете под этим словом? Нет, вы разумеете совсем противное: вы разумеете не подобие могущества человеческого могуществу Божию, а разумеете подобие могущества человеческого могуществу зверя. Между могуществами Божиим и зверским разность неизмеримая, и заблуждение ваших учителей и ваше — неизмеримое. Необузданность духа и могущество смиренного духа — вещи неизмеримо разные. <...>

Итак, умный автор, позвольте мне видеть в вашем пленном мальчике-горце не могучего духа, а дикого зверенка с необузданною волей. Зачем после вопроса — *о чем писать*? — выбрали вы этого зверенка в герои своей искусной поэмы? Сказать ли вам? — Затем, что этот характер представлял вам случай блеснуть своим мастерством писать ужасные, дикие, разительные картины свирепого *молодечества* во всех родах: и надо отдать вам справедливость, за какую картину (дикую) вы ни брались, вы их славно написали. Но все это лишь орнаменты, которые и вместе-то взятые составляют лишь коллекцию орнаментов, а не целое здание, даже не домик, не шалаш, в котором можно бы пожить душой. <...>

...Мы отдаем вам справедливость — удивляемся! Но одно удивление — награда честолюбца, а не поэта: жертва ума, а не сердца; поэзия — по сердечной части.

Согласен, что стих, — то мастерство! О каждом стихе можно написать по странице комментарий, рассмотреть в микроскоп все его грани, жилки, отражения, игру; но дело вот в чем. Стихи — не ваша вина: вы родились с ними; для вас писать хорошие стихи — такая же заслуга, как для человека ходить на двух ногах, для птицы летать на двух крылах, — это Божий дар, Ему и благодаренье и слава, а вам тут — не за что. Ваше — выбор материала и употребление стиха. Вот почему критик останавливается не на стихе, а на выборе материала, на употреблении стиха. Припомните все ваши материалы — достойны ли они такого прекрасного стиха? Сделайте вы прекрасный выбор сюжета, не ограничиваясь одною сферой *Я*, сделайте вы прекрасное употребление стиха — какие бы чудные, *мировые* вещи могли бы вы создать! Род вами избранный — самый легкий: предоставьте его легким стихотворам, которые только и выезжают, что на крупных, колоссальных страстях, ужастях и

дикостях. Их тупое зрение не способно уловлять мелкие черты добра, истины и красоты, рассыпанные внутри и вне вас, только не в *Я*. Род вами избранный — не новый; поверьте, он и не поэтический. Нынешние книжники и поэтоучители везде находят поэзию: на бойне быков, в битье собак фурманщиками[17], в драке пьяных мужиков, в разрушении, уничтожении, истреблении, истязании — это ложь, убедитесь! Здесь отрицание поэзии. Ежели тот богач, у кого 500 000 долгу и ни гроша в кармане, то, пожалуй, я соглашусь, что и в резне есть поэзия. Ежели есть вкусы, которым это нравится, то ведь есть и звериные, и дикие вкусы. Есть же вкусы, которым нравится сивуха и листовой тютюн за губой; но у добрых людей такие вкусы называются испорченными! И кто уже нацело испортил свой вкус, с тем и говорить нечего: он не поймет, не убедится, потому что в этих вещах убеждаются не умом, а вкусом. Но пока вкус еще не допорчен до конца — здравый ум может способствовать к его очищению и исправлению. Поставьте человека между зверем и ангелом, как оно и есть: чей вкус ему должно иметь? Согласитесь, от скотского вкуса ему надо мало-помалу переходить ко вкусу ангела. Это путь его образованности. А если так, то род, вами избранный, — ошибка. Я это же самое говорил вам по случаю «Героя нашего времени». «О<течественные> з<аписки>» написали в защиту вашу длинную статью, распространились в исчислении внешних красот рассказа, выражения — я то же самое сказал в двух словах: «*Внешнее построение хорошо, слог хорош, содержание — романтическое по превосходству, т. е. ложное в основании*» *[18], потому что все принесено в жертву *Я*, олицетворенному Печориным, копией Онегина. Но дело в том, что после самых пышных защищений вашего героя «О<течественные> з<аписки>» в конце своей статьи повторили, другими только словами, все мои заключения. Они согласились, что вы славно представили мир *Я*, тоже доказывали, с присовокуплением, что это только одна сторона человеческой *действительности*, в которой, кроме *темного* мира *Я*, есть еще и *светлый* мир Божий; в него-то вы и не заглянули! В этом-то вся и ошибка! оглядитесь: этот светлый Божий мир в вас и около вас — как же можно миновать его? Ту же ошибку повторили вы и в стихотворениях своих.

Булгарин вступился своим манером за «Героя» и превознес вас паче всех веков и времен. Вы первые, конечно, улыбнулись. Если сообразить то, что говорил Булгарин о «Мещанине», что говорили Булгарину за «Мещанина»[19], то уже можно

---

* Т. IV, гл. IV, стр. 210, столб. 2.

было заранее отгадать, что он скажет о «Герое» после сказанного о нем в «Маяке». Несмотря на все это, само по себе не постороннее, я от души верю, что Булгарин пришел в восторг от «Героя», что он точно не спал за ним целую ночь, что он прочел его дважды залпом. Все это очень натурально: вы так красиво изобразили *Я*, это *Я* так всем нам любезно, это *Я* так мило водит всех нас за нос, что чуть не остерегись — при встрече с портретом, — наш оригинал увлечет нас в самые колоссальные восторги, в самые напыщенные восклицания. Впрочем, Булгарин не вошел ни в опровержение моих доводов, ни в разбор и доказательство красот «Героя». Он поступил гораздо «экономнее» — просто на целом печатном листе разлил свои восторги и восклицания, довольствуясь, в замену доказательств, своим авторитетом долголетнего *романиста, рассказчика, критика*, которому нечего и думать о возражениях.

Ко всему этому, Булгарин другой раз повторил *, что *он не разделяет мнений одного из редакторов «Маяка», Бурачка, насчет изящной словесности, философии и критики. «Об изящной словесности мы с Бурачком имеем совершенно противоположные "мнения", как то можно было видеть из разборов романа "Герой нашего времени", помещенных в "Северной пчеле" и "Маяке"»* [20].

Булгарин и не догадывается, что этими немногими словами он ставит всю 20-летнюю литературную службу на одну карту, — и карта его убита. Не мнения предложил Бурачок, а логические доводы, не доводы предложил Булгарин, а мнения, основанные на сочувствии к тому, что «в его вкусе». Против доводов Бурачка Булгарин ни слова не сказал, и не скажет, помяните мое слово! Он очень хорошо знает, что Бурачок прав; но сознаться в этом не может; иначе надо ему сознаться, что его 20-летняя теория и практика романов — неверна. Вот он и спрятался под защиту вашего «Героя» в полной уверенности, что, как «Герой» понравился многим, и, может быть, лицам, имеющим вес в общественном мнении, то и думает себе: «Если теория словесности, философия и критика Бурачка приводит к тому, что "Герой" дурен, а "Герой" *нравится*, значит, "мнения" Бурачка — вздор! а "наши" мнения — истинны. Какого еще доказательства!»

Нет, не так, отец-командер: иное дело читатель, иное дело критик. Читатель думает лишь о себе, рад, если вещь доставляет ему удовольствие, завтра он ее бросит, забудет; критик

* «Сев<ерная> п<чела>». 1840. № 271.

думает обо всех, а пуще о законах искусства, и говорит: «Вы нравитесь, доставляете удовольствие — прекрасно, да зачем идете *кривой* дорогой. К этой же цели вы могли бы довести *прямым* путем». И вслед за этим доказывает, что «Герой» — *огромный софизм, составленный из тысячи софизмов*. Истина беспокоит, софизмы льстят и нравятся. Истинный художник — вечный раб Истины, а не лжи. Вкус общества состоит под влиянием тысячи вещей, и прямых и кривых; он переходчив! На него нельзя опираться. *Истина же Господня* пребывает *вовеки*! На нее-то и должно опираться. Вот только и всего.

В заключение, честный автор, согласитесь, корень всему — вдохновение; а вы же сами произнесли незабвенный приговор такого рода вдохновению:

Оно — тяжелый бред души твоей больной,
  Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака Небес напрасно не ищи:
  — То кровь кипит, то сил избыток!
. . . .
  Разлей отравленный напиток!

Булгарин будто и не слышит, что есть на свете вдохновение погибельного *Я*, кроме вдохновения божественного.

Скажите ж мне, о чем писать?
К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?
Чтоб *тайный* яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?
О нет! *преступною* мечтою
Не ослепляя мысль мою,
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю!

Посмотрите же, какую огромную славу купили вы! Сам Булгарин ратует за вас.

«Маяк» вам говорит одно, «О<течественные> з<аписки>» и «С<еверная> п<чела>» — другое: впереди вас с одной стороны бессмертие и благословение, с другой — минутное увлечение и забвение: выбирайте, пока время есть!



В. Г. БЕЛИНСКИЙ

Стихотворения М. Лермонтова

Санкт-Петербург, 1840
<отрывки>

<...> Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества. Пушкин начал свое поэтическое поприще «Русланом и Людмилою» — созданием, которого идея отзывается слишком раннею молодостию, но которое кипит чувством, блещет всеми красками, благоухает всеми цветами природы, созданием неистощимо веселым, игривым... Это была шалость гения после первой опорожненной им чаши на светлом пиру жизни... Лермонтов начал историческою поэмою, мрачною по содержанию, суровою и важною по форме... В первых своих лирических произведениях Пушкин явился провозвестником человечности, пророком высоких идей общественных; но эти лирические стихотворения были столько же полны светлых надежд, предчувствия торжества, сколько силы и энергии. В первых лирических произведениях Лермонтова, разумеется тех, в которых он особенно является русским и современным поэтом, также виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностию, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов — поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества*.

* Заметим для большей ясности и «точности», что, говоря об обществе, мы разумеем только чувствующих и мыслящих людей нового поколения.

Первая пьеса Лермонтова напечатана была в «Современнике» 1837 года, уже после смерти Пушкина. Она называется «Бородино»[1]. Поэт представляет молодого солдата, который спрашивает старого служаку:

— Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые?
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина.

Вся основная идея стихотворения выражена во втором куплете, которым начинается ответ старого солдата, состоящий из тринадцати куплетов:

— *Да, были люди в наше время,*
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы!
Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля...
Не будь на то господня воля,
Не отдали б Москвы!

Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел. Дальше мы увидим, что эта *тоска по жизни* внушила нашему поэту не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования. Что же до «Бородина», — это стихотворение отличается простотою, безыскусственностию: в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии. Ровность и выдержанность тона делают осязаемо ощутительною основную мысль поэта. Впрочем, как ни прекрасно это стихотворение, оно не могло еще показать, что от его автора должна была ожидать наша поэзия. В 1838 году в «Литературных прибавлениях к "Русскому инвалиду"» была напечатана его поэма «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»; это произведение сделало известным имя автора, хотя оно явилось и без подписи этого имени. Спрашивали: кто такой безымянный поэт? кто такой Лермонтов? писал ли он что-нибудь, кроме этой поэмы? Но, несмотря на то, эта поэма все-таки еще не оценена, толпа и не подозревает ее высокого достоинства.

<...> Эта «Песня» представляет собою факт о кровном родстве духа поэта с народным духом и свидетельствует об одном из богатейших элементов его поэзии, намекающем на великость его таланта. Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современною действительностию и перенесшегося от нее в далекое прошедшее, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем. Но это прошедшее не могло долго занимать такого поэта: он скоро должен был почувствовать всю бедность и все однообразие его содержания и возвратиться к настоящему, которое жило в каждой капле его крови, трепетало с каждым биением его пульса, с каждым вздохом его груди. Не отделиться ему от него! Оно внедрилось в него, обвилось вокруг него, оно сосет кровь из его сердца, оно требует всей жизни его, всей деятельности! Оно ждет от него своего просветления, уврачевания своих язв и недугов. Он, только он, может совершить это, как полный представитель настоящего, «другой властитель наших дум»!»[2] В созданиях поэта, выражающих скорби и недуги общества, общество находит облегчение от своих скорбей и недугов: тайна этого целительного действия — сознание причины болезни чрез представление болезни, как мы говорили об этом выше в нашей статье. <...>

Наш век — век по преимуществу исторический. Все думы, все вопросы наши и ответы на них, вся наша деятельность вырастает из исторической почвы и на исторической почве. Человечество давно уже пережило век полноты своих верований; может быть, для него наступит эпоха еще высшей полноты, нежели какою когда-либо прежде наслаждалось оно; но наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, «рефлексии» *. *Вопрос* — вот альфа и омега нашего времени. Ощутим ли мы в себе чувство любви к женщине, — вместо того, чтоб роскошно упиваться его полнотою, мы прежде всего *спрашиваем* себя, что такое любовь, в самом ли деле мы любим? и пр. Стремясь к предмету с ненасытною жаждою желания, с тяжелою тоскою, со всем безумством страсти, мы часто удивляемся холодности, с какою видим исполнение самых пламенных желаний нашего сердца <...>

* Хотя слово «размышление» и далеко не выражает вполне слова «рефлексия», но намекает на его значение в том смысле, в каком употребил его Пушкин в своей «Сцене из Фауста». Французское слово réflexion ближе значением к тому, что немцы разумеют под словом reflectieren и Reflexion.

Но это не смерть и даже не старость мира, как думает старое поколение, которое, в своей молодости, так беззаботно пило и ело, так весело плясало, так бессознательно наслаждалось жизнию. Нет, это не смерть и не старость: люди нашего времени так же или еще больше полны жаждою желаний, сокрушительною тоскою порываний и стремлений. Это только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего. Та же рефлексия, то же размышление, которое теперь отравляет полноту всякой нашей радости, должно быть впоследствии источником высшего, чем когда-либо, блаженства, высшей полноты жизни. Но горе тем, кто является в эпоху общественного недуга! Общество живет не годами — веками, а человеку дан миг жизни: общество выздоровеет, а те люди, в которых выразился кризис его болезни, благороднейшие сосуды духа, навсегда могут остаться в разрушающем элементе жизни!..

Как бы то ни было, но наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени, и почти все великие поэты нашего времени заплатили ему полную дань: Байрон в «Манфреде», «Каине» и других произведениях; Гете особенно в «Фаусте»; вся поэзия Шиллера по преимуществу *рефлектирующая*, размышляющая. В наше время едва ли возможна поэзия в смысле древних поэтов, созерцающая явление жизни без всякого отношения к личности поэта (поэзия объективная), и в наше время тот не поэт и особенно не художник, у которого в основании таланта не лежит созерцательность древних и способность воспроизводить явления жизни без отношений к своей личности; но в наше время отсутствие в поэте внутреннего (субъективного) элемента есть недостаток. В самом Гете не без основания порицают отсутствие исторических и общественных элементов, спокойное довольство действительностию, как она есть. Это и было причиною, почему менее гетевской *художественная*, но более *человечественная, гуманная* поэзия Шиллера нашла себе больше отзыва в человечестве, чем поэзия Гете. <...>

В таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности. Не бойтесь этого направления: оно не обманет вас, не введет вас в заблуждение. Великий поэт, говоря о себе самом, о своем *я*, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И потому в его грусти всякий узнаёт свою грусть, в его душе всякий узнаёт свою и видит в нем не только *поэта*, но и *человека*, брата своего по человечеству. Признавая его существом несрав-

ненно высшим себя, всякий в то же время сознает свое родство с ним.

Вот что заставило нас обратить особенное внимание на субъективные* стихотворения Лермонтова и даже порадоваться, что их больше, чем чисто художественных. По этому признаку мы узнаём в нем поэта русского, *народного*, в высшем и благороднейшем значении этого слова, — поэта, в котором выразился исторический момент русского общества. И все такие его стихотворения глубоки и многозначительны; в них выражается богатая дарами духа природа, благородная человечественная личность.

Через год после напечатания «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» Лермонтов вышел снова на арену литературы с стихотворением «Дума»[3], изумившим всех алмазною крепостию стиха, громовою силою бурного одушевления, исполинскою энергиею благородного негодования и глубокой грусти. С тех пор стихотворения Лермонтова стали являться одни за другими без перемежки и с его именем.

Поэт говорит о новом поколении, что он смотрит на него с печалью, что его будущее «иль пусто, иль темно», что оно должно состариться под бременем *познанья* и сомненья; укоряет его, что оно иссушило ум *бесплодною наукою*. В этом нельзя согласиться с поэтом: *сомненье* — так; но излишества *познания* и *науки*, хотя бы и «бесплодной», мы не видим: напротив, недостаток познания и науки принадлежит к болезням нашего поколения:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь![4]

Хорошо бы еще, если б взамен утраченной жизни мы насладились хоть знанием: был бы хоть какой-нибудь выигрыш! Но сильное движение общественности сделало нас обладателями знания без труда и учения — и этот плод без корня, надо признаться, пришелся нам горек: он только пресытил нас, а не напитал, притупил наш вкус, но не усладил его. Это обыкновенное и необходимое явление во всех обществах, вдруг вступающих из естественной непосредственности в сознательную жизнь, не в недрах их возросшую и созревшую, а пересажен-

---

* Повторяем, что слово «субъективность» здесь принимается в смысле внутреннего элемента духа, а не выражения ограниченной личности, как понимали его прежде.

ную от развившихся народов. Мы в этом отношении — *без вины виноваты*!

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и *поздним их умом*,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом!

Какая верная картина! Какая точность и оригинальность в выражении! Да, ум отцов наших для нас — *поздний ум*; великая истина!

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови!
И предков скучны нам роскошные забавы,
Их легкомысленный, ребяческий разврат;
И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом!

Эти стихи писаны кровью, они вышли из глубины оскорбленного духа: это вопль, это стон человека, для которого отсутствие внутренней жизни есть зло, в тысячу раз ужаснейшее физической смерти!.. И кто же из людей нового поколения не найдет в нем разгадки собственного уныния, душевной апатии, пустоты внутренней и не откликнется на него своим воплем, своим стоном?.. Если под «сатирою» должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, — то «Дума» Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии. Если сатиры Ювенала[5] дышат такою же бурею чувства, таким же могуществом огненного слова, то Ювенал действительно великий поэт!.. <...>

Со времени появления Пушкина в нашей литературе показались какие-то неслыханные прежде жалобы на жизнь, пошло в оборот новое слово «разочарование», которое теперь уже успело сделаться и старым и приторным. Элегия сменила оду и ста-

ла господствующим родом поэзии. За поэтами даже и плохие стихотворцы начали воспевать

> ...погибший жизни цвет
> Без малого в осьмнадцать лет[6].

Ясно, что это была эпоха пробуждения нашего общества к жизни: литература в первый раз еще начала быть выражением общества. Это новое направление литературы вполне выразилось в дивном создании Пушкина — «Демон». <...>

Это демон сомнения, это дух размышления, рефлексии, разрушающей всякую полноту жизни, отравляющей всякую радость. Странное дело: пробудилась жизнь, и с нею об руку пошло сомнение — враг жизни! «Демон» Пушкина с тех пор остался у нас вечным гостем и с злою, насмешливою улыбкою показывается то тут, то там... Мало этого: он привел другого демона, еще более страшного, более неразгаданного (Стихотворения М. Лермонтова, стр. 109):

> И скучно и грустно, и некому руку подать
> В минуту душевной невзгоды...
> Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?..
> А годы проходят — все лучшие годы!
>
> Любить... но кого же?... На время — не стоит труда,
> А вечно любить невозможно.
> В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
> И радость, и мука, и все там ничтожно!..
>
> Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
> Исчезнет при слове рассудка;
> И жизнь — как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —
> Такая пустая и глупая шутка...

Страшен этот глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни! От него содрогается человеческая природа, стынет кровь в жилах и прежний светлый образ жизни представляется отвратительным скелетом, который душит нас в своих костяных объятиях, улыбается своими костяными челюстями и прижимается к устам нашим! Это не минута духовной дисгармонии, сердечного отчаяния: это — похоронная песня всей жизни! Кому не знакомо по опыту состояние духа, выраженное в ней, в чьей натуре не скрывается возможность ее страшных диссонансов, — те, конечно, увидят в ней не больше, как маленькую пьеску груст-

ного содержания, и будут правы; но тот, кто не раз слышал внутри себя ее могильный напев, а в ней увидел только художественное выражение давно знакомого ему ужасного чувства, тот припишет ей слишком глубокое значение, слишком высокую цену, даст ей почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо, подобно светочам Эвменид[7], освещали бездонные пропасти человеческого духа... И какая простота в выражении, какая естественность, свобода в стихе! Так и чувствуешь, что вся пьеса мгновенно излилась на бумагу сама собою, как поток слез, давно уже накипевших, как струя горячей крови из раны, с которой вдруг сорвана перевязка... <...>

«И скучно и грустно» из всех пьес Лермонтова обратила на себя особенную неприязнь старого поколения. Странные люди! Им все кажется, что поэзия должна выдумывать, а не быть жрицею истины, тешить побрякушками, а не греметь правдою! Им все кажется, что люди — дети, которых можно заговорить прибаутками или утешать сказочками! Они не хотят понять, что если кто *кое-что* знает, тот смеется над уверениями и поэта и моралиста, зная, что они сами им не верят. Такие правдивые представления того, что есть, кажутся нашим чудакам безнравственными. Питомцы Бульи и Жанлис[8], они думают, что истина сама по себе не есть высочайшая нравственность... Но вот самое лучшее доказательство их детского заблуждения: из того же самого духа поэта, из которого вышли такие безотрадные, леденящие сердце человеческое звуки, из того же самого духа вышла и эта молитвенная, елейная мелодия надежды, примирения и блаженства в жизни жизнию (стр. 71):

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко, —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Другую сторону духа нашего поэта представляет его превосходное стихотворение «Памяти А. И. О<доевско>го»; это сладостная мелодия каких-то глубоких, но тихих дум, чувства

сильного, но целомудренного, замкнутого в самом себе... Есть в этом стихотворении что-то кроткое, задушевное, отрадно успокоивающее душу...

<...> «Русалкою» начнем мы ряд чисто художественных стихотворений Лермонтова, в которых личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни. Эта пьеса покрыта фантастическим колоритом и по роскоши картин, богатству поэтических образов, художественности отделки составляет собою один из драгоценнейших перлов русской поэзии. «Три пальмы» дышат знойною природою Востока, переносят нас на песчаные пустыни Аравии, на ее цветущие оазисы. Мысль поэта ярко выдается, — и он поступил с нею как истинный поэт, не заключив своей пьесы нравственною сентенциею. Самая эта мысль могла быть опоэтизирована только своим восточным колоритом и оправдана названием «Восточное сказание»; иначе она была бы детскою мыслию. Пластицизм и рельефность образов, выпуклость форм и яркий блеск восточных красок — сливают в этой пьесе поэзию с живописью: это картина Брюллова, смотря на которую, хочешь еще и осязать ее. <...>

«Дары Терека» есть поэтическая апофеоза Кавказа. Только роскошная, живая фантазия греков умела так олицетворять природу, давать образ и личность ее немым и разбросанным явлениям. Нет возможности выписывать стихов из этой дивно художественной пьесы, этого роскошного видения богатой, радужной, исполинской фантазии; иначе пришлось бы переписать все стихотворение. Терек и Каспий олицетворяют собою Кавказ, как самые характеристические его явления. Терек сулит Каспию дорогой подарок; но сладострастно-ленивый сибарит моря, покоясь в мягких берегах, не внемлет ему, не обольщаясь ни стадом валунов, ни трупом удалого кабардинца; но когда Терек сулит ему сокровенный дар — бесценнее всех даров вселенной, и когда

...над ним, как снег бела,
Голова с косой размытой,
Колыхаяся, всплыла, —

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

Он взыграл, веселья полный —
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви...

Мы не назовем Лермонтова ни Байроном, ни Гете, ни Пушкиным; но не думаем сделать ему гиперболической похвалы, сказав, что *такие* стихотворения, как «Русалка», «Три пальмы» и «Дары Терека», можно находить только у таких поэтов, как Байрон, Гете и Пушкин... <...>

Бросая общий взгляд на стихотворения Лермонтова, мы видим в них все силы, все элементы, из которых слагается жизнь и поэзия. В этой глубокой натуре, в этом мощном духе все живет; им все доступно, все понятно; они на все откликаются. Он всевластный обладатель царства явлений жизни, он воспроизводит их как истинный художник; он поэт русский в душе — в нем живет прошедшее и настоящее русской жизни; он глубоко знаком и с внутренним миром души. Несокрушимая сила и мощь духа, смирение жалоб, елейное благоухание молитвы, пламенное, бурное одушевление, тихая грусть, кроткая задумчивость, вопли гордого страдания, стоны отчаяния, таинственная нежность чувства, неукротимые порывы дерзких желаний, целомудренная чистота, недуги современного общества, картины мировой жизни, хмельные обаяния жизни, укоры совести, умилительное раскаяние, рыдания страсти и тихие слезы, как звук за звуком льющиеся в полноте умиренного бурею жизни сердца, упоения любви, трепет разлуки, радость свидания, чувство матери, презрение к прозе жизни, безумная жажда восторгов, полнота упивающегося роскошью бытия духа, пламенная вера, мука душевной пустоты, стон отвращающегося самого себя чувства замершей жизни, яд отрицания, холод сомнения, борьба полноты чувства с разрушающею силою рефлексии, падший дух неба, гордый демон и невинный младенец, буйная вакханка и чистая дева — всё, всё в поэзии Лермонтова: и небо и земля, и рай и ад... По глубине мысли, роскоши поэтических образов, увлекательной, неотразимой силе поэтического обаяния, полноте жизни и типической оригинальности, по избытку силы, бьющей огненным фонтаном, его создания напоминают собою создания великих поэтов. Его поприще еще только начато, и уже как много им сделано, какое неистощимое богатство элементов обнаружено им: чего же должно ожидать от него в будущем?.. Пока еще не назовем мы его ни Байроном, ни Гете, ни Пушкиным и не скажем, чтоб из него со временем вышел Байрон, Гете или Пушкин: ибо мы убеждены, что из него выйдет ни тот, ни другой, ни третий, а выйдет — *Лермонтов*... Знаем, что наши похвалы покажутся большинству публики преувеличенными; но мы уже обрекли себя тяжелой роли говорить резко и определенно то, чему сначала никто

5 Зак. 3178

не верит, но в чем скоро все убеждаются, забывая того, кто первый выговорил сознание общества и на кого оно за это смотрело с насмешкою и неудовольствием... Для толпы немо и безмолвно свидетельство духа, которым запечатлены создания вновь явившегося таланта: она составляет свое суждение не по самым этим созданиям, а по тому, что о них говорят сперва люди почтенные, литераторы заслуженные, а потом, что говорят о них *все*. Даже восхищаясь произведениями молодого поэта, толпа косо смотрит, когда его сравнивают с именами, которых значения она не понимает, но к которым она прислушалась, которых привыкла уважать на слово... Для толпы не существуют убеждения истины: она верит только авторитетам, а не собственному чувству и разуму, — и хорошо делает... Чтоб преклониться перед поэтом, ей надо сперва прислушаться к его имени, привыкнуть к нему и забыть множество ничтожных имен, которые на минуту похищали ее бессмысленное удивление. Procul profani!.. *[9]

Как бы то ни было, но и в толпе есть люди, которые высятся над нею: они поймут нас. <...> И мы видим уже начало истинного (*не шуточного*) примирения всех вкусов и всех литературных партий над сочинениями Лермонтова, — и уже недалеко то время, когда имя его в литературе сделается народным именем и гармонические звуки его поэзии будут слышимы в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах...



* Прочь, непосвященные! (*лат.*). — *Сост.*

С. П. ШЕВЫРЕВ

Стихотворения М. Лермонтова

С. Петербург. 1840. В 12-ю д. 168 стран.

Автор «Героя нашего времени», явившийся в одно время на двух поприщах, повествователя и лирического поэта, издал небольшую книжку стихотворений. Прекрасные надежды видим мы и в стихотворце; но будем и здесь искренны, как были в первом нашем разборе. Нам кажется, что еще рано было ему собирать свои звуки, рассеянные по альманахам и журналам, в одно: такого рода собрания и позволительны и необходимы бывают тогда, когда уже лирик образовался и в замечательных произведениях запечатлел свой оригинальный, решительный характер. Так сожалеем мы, что нет у нас до сих пор полного собрания стихотворений князя Вяземского и Хомякова: они были бы необходимы для того, чтобы обнять совокупные черты этих поэтов, сливающиеся в характеры цельные и означенные яркою личностью и в мысли и в выражении.

Г. Лермонтов принадлежит в нашей литературе к числу таких талантов, которые не нуждаются в том, чтобы собирать славу по клочкам: мы, судя по его дебюту, вправе ожидать от него не одной небольшой книжки стихотворений уже известных, которые, будучи собраны вместе, ставят в недоумение критика. Да, признаемся, что мы в недоумении. Мы хотели бы начертать портрет лирика; но материялов еще слишком мало для того, чтобы этот портрет был возможен. К тому же с первого раза поражает нас в сих произведениях какой-то необыкновенный протеизм таланта, правда замечательного, но тем не менее опасный развитию оригинальному. Объяснимся.

Всякий, изучавший сколько-нибудь русскую поэзию в новом ее периоде, начиная с Жуковского, конечно, знает, что каждый из замечательнейших лириков наших имеет вместе с оригинальностью своей поэтической мысли и оригинальность

внешнего выражения, отмеченную в особенности стиха, принадлежащего лицу поэта и соответствующего его поэтической идее. Это проистекает из того, что каждый из них по-своему наслаждается гармониею языка отечественного и уловляет в нем *свои* звуки для *своей* мысли. Так и во всех искусствах, как в поэзии: в живописи есть также своя внешняя форма, называемая стилем. Прошедши несколько картинных галерей со вниманием, вы скоро приучитесь отгадывать имена художников, и, не справляясь с каталогом, заранее будете говорить: это картина Перуджино, Франчиа, Гвидо Рени, Гверчино, Доменикино, Рафаэля [1]. Так, если внимательным ухом вы вникали в стихотворения известнейших лириков наших нового периода, вы, конечно, знаете, что есть у нас стих Жуковского, Батюшкова, Пушкина, к<нязя> Вяземского, Языкова, Хомякова, Ф. Глинки, Бенедиктова. У иных поэтов нет яркой особенности в звуке стиха, но есть известный склад в поэтическом слоге, известные обороты, замашки, собственно им принадлежащие. Так, по этим оборотам, по известным выражениям вы узна́ете Баратынского и Дениса Давыдова. Хомякова вы отгадаете еще более по глубине и особенности его мысли, нежели по стиху; но прислушавшись к его лире, конечно увидите, почему только с нее могли слететь звуки «Острова» и «Песни праху Наполеона» [2]. Бенедиктов не развил разнообразно своего лирического таланта; но и в немногом, что он написал, с первого раза ярко обозначилась особенность его стиха, можно уже было сказать: вот стиль Бенедиктова [3]. Ниже мы еще яснее это увидим. Говорить ли о стихе Языкова, который узнается с первого раза? Батюшков, несмотря на то что угас преждевременно и опережен был столь многими товарищами, сохранил на Парнасе русском — самобытность своей собственной мелодии. Пушкин, ученик Жуковского, потому и стал главою школы, что в своем стихе отгадал всеобщий художественный склад стиха русского, как отгадал то же Карамзин для русской прозы.

Можно заметить, что даже бездарные стихотворцы имеют свой особенный род какофонии; это диссонансы, но диссонансы, только известному уху принадлежащие. Так, в этом отношении был у нас замечателен Хвостов, под стихи которого подделывались в шутку лучшие наши поэты [4]. Стало быть, можно было сказать: вот нескладность в русском стихе, которая могла родиться только в несчастно организованном ухе такого-то.

Когда вы внимательно прислушиваетесь к звукам той новой лиры, которая подала нам повод к такому рассуждению, вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то

Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что, собственно, принадлежит новому поэту и где предстает он самим собою. Вот что выше назвали мы протеизмом. Да, г. Лермонтов как стихотворец явился на первый раз протеем[5] с необыкновенным талантом: его лира не обозначила еще своего особенного строю; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй уже известный. Немногие пиесы выходят из этого разряда — и в них мы видим, не столько в форме, сколько в мысли, зародыш чего-то особенного, своего, об чем скажем после.

Первое стихотворение, в котором стихотворец-протей является во всем блеске своего дарования, есть, конечно, «Песня про удалого купца Калашникова» (1837) — мастерское подражание эпическому стилю русских песен, известных под именем собирателя их Кирши Данилова[6]. Нельзя довольно надивиться тому, как искусно поэт умел перенять все приемы русского песенника. Очень немногие стихи изменяют стилю народному. Нельзя притом не сказать, что это не набор выражений из Кирши, не подделка, не рабское подражание, — нет, это создание в духе и стиле наших древних эпических песен. Если где свободное подражание может взойти на степень создания, то, конечно, в этом случае: подражать русской песни, отдаленной от нас временем, не то что подражать поэту, нам современному, стих которого в нравах и обычаях нашего искусства. К тому же содержание этой картины имеет глубокое историческое значение — и характеры опричника и купца Калашникова чисто народные.

«Мцыри» (1840) по содержанию своему есть воспоминание о героях Байрона. Этот чеченец, запертый в келью монаха; эта бурная воля дикого человека, скованная клеткою; ненасытимая жажда жизни, ищущей сильных потрясений в природе, борьбы с стихиями и зверями, и притом непреклонная гордость духа, бегущая людей и стыдящаяся обнаружить какую-нибудь свойственную человеку слабость: все это заимствовано из созданий Байрона, заимствовано с уменьем и талантом неотъемлемым. Что касается до формы этой маленькой лирической поэмы, она так верно снята с «Шильонского узника» Жуковского, за исключением третьей рифмы, по временам прибавляемой, что иногда, читая вслух, забываешься и как будто пере-

носишься в прекрасное преложение нашего творца-переводчика[7]. Есть даже обороты, выражения, места, до излишества напоминающие сходство. Вот, например:

То трепетал, то снова гас:
На небесах в полночный час
Так гаснет яркая звезда!

Или:

Грузинки голос молодой
Так безыскусственно-живой,
Так сладко-вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Произносить был приучен.

Если вы помните «Шильонского узника», то, конечно, согласитесь, что это как будто из него взято; сравните с этими стихами:

...Увы, он гас,
Как радуга, пленяя нас,
Прекрасно гаснет в небесах...

Или:

Он гас, столь кротко-молчалив,
Столь безнадежно-терпелив,
Столь грустно-томен...

К стилю Жуковского принадлежат также: «Русалка», «Три пальмы» и одна из двух «Молитв». Изобретение в «Русалке» (1836) напоминает Гете[8]; но формы стиха и выражения подслушаны у лиры Жуковского:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

И шумя и крутясь, колебала река
Отраженные в ней облака,
И пела русалка — и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.

Следующие стихи из «Молитвы» (1839, стран. 71, 72) как будто написал сам Жуковский, кроме второго.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.
. . . .
. . . .
И верится, и плачется,
И так легко, легко.

При этом так и навертываются на память звуки Жуковского:

А слезы — слезы в сладость нам,
От них душе легко[9].

«Три пальмы» (1839) — создание прекрасное по мысли и выражению. Здесь поэт как будто освобождается от одного из своих учителей — и начинает творить свободнее.

Перейдем к другим. «Узник», «Ветка Палестины», «Памяти А. И. О—го», «Разговор между журналистом, читателем и писателем» и «Дары Терека» напоминают совершенно стиль Пушкина. Прочтите «Узника» (1837):

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую,
На коня потом вскочу,
В степь, как ветер, улечу.

Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком;
Черноокая далеко,
В пышном тереме своем;
Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет, весел и игрив,
Хвост по ветру распустив.

Одинок я — нет отрады:
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампады
Умирающим огнем;
Только слышно: за дверями,
Звучно-мерными шагами,
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.

Всю эту пиесу, особенно курсивные в ней стихи, как будто написал сам Пушкин. Кто коротко знаком с лирою сего последнего, тот, конечно, согласится с нами.

«Ветка Палестины» (1836) напоминает живо «Цветок» Пушкина: тот же самый оборот мысли и слов. Читайте:

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ты цвела?
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?

У вод ли чистых Иордана
Востока луч тебя ласкал,
Ночной ли ветр в горах Ливана
Тебя сердито колыхал?

Молитву ль тихую читали
Иль пели песни старины,
Когда листы твои сплетали
Солима бедные сыны?

И пальма та жива ль поныне?
Все так же ль манит в летний зной
Она прохожего в пустыне
Широколиственной главой?

Сравните с Пушкиным:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Стихи к *памяти А. И. О—го* (1839) напоминают вольным складом пятистопного стиха одно из последних стихотворений Пушкина: «Отрывок», напечатанное в «Современнике»[10]. Форма разговора писателя с журналистом и читателем снята с известного подобного произведения Пушкина[11]. Но в словах писателя есть большие особенности, в которых выражается образ

мыслей самого автора: об этом будет ниже. В стихах «Дары Терека» (1839) слышна гармония лучших произведений Пушкина в подобном роде: в этой пиесе, так же как в «Трех пальмах» (1839), поэт как будто освобождается от второго своего учителя и уже гораздо самостоятельнее.

«Молитва» (стран. 44, 1837) и «Тучи» (1840) до того отзываются звуками, оборотами, выражением лиры Бенедиктова, что могли б быть перенесены в собрание его стихотворений. Прочтите и поверьте сами наше замечание:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного,
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.

. . . .

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную —
Ты восприять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Или вот следующие:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною,
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

. . . .

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Читая эти стихи, кто не припомнит «Полярную звезду» и «Незабвенную» Бенедиктова?[12]

В военной песенке «Бородино» есть ухватки, напоминающие музу в кивере Дениса Давыдова. Стихотворения: «Не верь себе», «1-е января»[13] и «Дума» завострены на конце мыслию или сравнением, например:

Как нарумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным.

Или:

И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью.

Или:

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Эта манера напоминает обороты Баратынского, который во многих своих стихотворениях прекрасно выразил на языке нашем то, что у французов называется la pointe и чему нет соответственного слова в языке русском.

При этом невольно приходит на ум то славное *вострие* (если нам позволят это выражение), которым заключается одно из лучших стихотворений Баратынского. Вспомним, как он говорит о поэте, поющем притворную грусть, что он:

Подобен нищей развращенной,
Просящей лепты незаконной
С чужим младенцем на руках[14].

Кроме прекрасных переводов из Зейдлица, Байрона, и особенно маленькой пиесы Гете[15], есть стихотворения, в которых заметно влияние поэтов иностранных. «Казачья колыбельная песня» (1840), при всей красоте своей и истине, своим содержанием напоминает подобную колыбельную песенку В. Скотта: «Lullaby of an infant chief»[16]. В стихотворении к *ребенку* очевидно влияние поэтов новой французской школы, чему, конечно, менее всего мы рады[17]: все это произведение, и особенно три последние стиха, оставляют на душе впечатление самое тягостное.

Мы увлеклись выписками; но читатель видит сам, что они были необходимы для того, чтобы очевидными примерами доказать истину нашего первого положения.

Таким образом, в стихотворениях г. Лермонтова мы слышим отзывы уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия. Но как же объяснить это явление? — Новый поэт предстает ли нам каким-то эклектиком, который, как пчела, собирает в себя все прежние сладости русской музы, чтобы сотворить из них новые соты? Такого рода эклектизм случался в истории искусства после известных его периодов: он мог бы отозваться и у нас, по единству законов его повсюдного развития. Или этот протеизм есть личное свойство самого поэта? Мы, разбирая его произведения в повествовательном роде, заметили в нем способность,

которую именуем с немецкого *объективностию*, означая тем уменье переселяться в предметы внешние, в людей, в характеры, и сживаться с ними. Это еще одна половина достоинств в повествователе, который в главной мысли должен быть *субъективен*, должен являться независимо от всего внешнего, самим собою. Нет ли подобной объективности и в поэте? Нет ли в нем особенной наклонности подчинять себя власти других художников? Нет ли признаков того, что Жан-Поль в своей «Эстетике» так прекрасно назвал *женственным* гением (das weibliche Genie[18])?

Или это есть явление очень естественное в молодом таланте, еще не развившемся, еще не достигшем своей самобытности? В таком случае весьма понятно, почему его лира отзывается звуками его предшественников: должен же он начинать там, где другие кончили.

Мы всего охотнее останавливаемся на сей последней мысли — и тем крепче держимся за нее, что бóльшая часть стихотворений, отмеченных позднейшими годами, обнаруживает уже ярче его самобытность. К тому же приятно заметить, что поэт подчиняет свою музу не чьей-либо преимущественно, а многим, — и это разнообразие влияний есть уже доброе ручательство в будущем. Нужно ли предупреждать читателей в том, что такие подражания совершаются в поэте невольно; что в них видим мы воспроизведения сильных впечатлений молодости, легко увлекающейся чужим порывом; что их должно отличить от подражаний умышленных? Мы помним же одного журналиста, который вздумал было перед лицом публики подражать всем известнейшим поэтам русским: но так подражать значит только *передразнивать*, и такое стиходелье справедливо можно сравнить с *кривляньем* в области мимики[19].

Мы сказали выше, что в некоторых стихотворениях обнаруживается какая-то особенная личность поэта, не столько в поэтической форме выражения, сколько в образе мыслей и в чувствах, данных ему жизнию. Лучшие стихотворения в этом роде, конечно, «Дары Терека» и колыбельная казачья песенка. Оба внушены поэту Кавказом, оба схвачены верно из тамошней жизни, где Терек, бурный, как страсти горцев, носит на себе частые жертвы мщения и ревности; где колыбельная песня матери должна отзываться страхом беспрерывно тревожной жизни. Верное чувство природы, отгаданной поэтом, находим мы в «Трех пальмах», восточном сказании, глубоко значительном при всей наружной его неопределенности. То же искреннее, простосердечное чувство природы, сознаваемое в самом себе

поэтом, мы с особенным наслаждением заметили в 24-м стихотворении:

Когда волнуется желтеющая нива...

Это чувство, святое и великое, может быть зародышем многого прекрасного. Оно обозначалось и в повествователе, но в стихотворце высказалось еще ярче, — и это сильнее убедило нас в истине прежнего нашего замечания о том, что автор «Героя нашего времени» придал свое собственное чувство Печорину, который симпатии к природе питать не может. Прекрасны и глубоки: чувства дружбы, выраженные в стихах к *памяти А. И. О—го*, и чувства религиозные в двух «Молитвах».

Но случалось ли вам по голубому, чистому небу увидеть вдруг черное крыло ворона или густое облако, резко противоречащее ясной лазури? Такое же тягостное впечатление, какое производят эти внезапные явления в природе, произвели на нас немногие пиесы автора, мрачно мелькающие в светлом венке его стихотворений. Сюда отнесем мы: «И скучно и грустно», слова писателя из разговора его с журналистом, и в особенности эту черную, эту траурную, эту роковую «Думу». Признаемся, что мы не могли без внутреннего содрогания читать стихов, которые обдают сердце каким-то холодом:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно.
. . . .
. . . .
Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда...

Неужели о том поколении здесь говорится, которое с такими вдохновенными надеждами приветствовал незадолго до смерти своей наш Пушкин, говоря ему:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! Не я
Увижу твой могучий, поздний возраст...

В противность этим чудным стихам, которые должны глубоким эхом отдаваться в сердце каждого, кто живет в поре цвета и упования, — что это здесь за ужасная эпитафия всему моло-

дому поколению? Признаёмся: середи нашего отечества, мы не можем понять живых мертвецов в 25 лет, от которых веет не свежею надеждою юности, не думою, чреватою грядущим, но каким-то могильным холодом, каким-то тлением преждевременным. Если сказать правду, эти мертвецы не похожи ли на юношей, которые нарочно из шутки надевают белый саван, чтобы пугать народ, не привыкший у нас к привидениям?

Но успокоимся: такие произведения, как видно по всему их окружающему, являются только мгновенными плодами какой-то мрачной хандры, навещающей по временам поэта. Но, поэт!.. Если вас в самом деле посещают такие темные думы, лучше бы таить их про себя и не поверять взыскательному свету. Вы даже обязаны тем, как художник, потому что такие произведения, нарушая гармонию чувства, совершенно противны миру прекрасного; как представитель мыслей современного вам поколения, потому что эти думы не могут отозваться приятно в душе ваших сверстников, — и наконец, вы должны быть побуждены к тому из своего собственного расчета, коль не хотите прослыть в глазах мира играющим какую-то выисканную ролю преждевременного разочарования. Скажите, уж не ваши ли собственные слова вложили вы в уста писателю в этих стихах?

Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы дружные, как волны,
Журча одна вослед другой,
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва:
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.
Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.

Нет, нет! не предавайте огню этих вдохновенных ваших мечтаний о будущем, мечтаний о мире очищенном и обмытом вашею поэтическою думою в лучшие минуты ее полной жизни!

Уж если жечь, то жгите лучше то, в чем выражаются припадки какого-то странного недуга, омрачающие свет вашей ясной мысли.

Не так, не так, как вы, понимаем мы современное назначение высшего из искусств у нас в отечестве. Нам кажется, что для русской поэзии неприличны ни верные сколки с жизни действительной, сопровождаемые какою-то апатиею наблюдения, тем еще менее мечты отчаянного разочарования, не истекающего ниоткуда. Пускай поэзия Запада, поэзия народов отживающих, переходит от байронического отчаяния к равнодушному созерцанию всякой жизни. Мода на первое почти уже там исчезла, и поэзия, утомленная скучною борьбою, празднует какое-то незаслуженное примирение с обыкновенным миром действительности, признавая все за необходимость. Так, французская повесть и драма — обе неутомимо, без сатиры, без иронии, передают картины жизни: или сцены холодные разврата, или явления обыкновенные до пошлости [20]. Так, апатическая поэзия современной Германии, в зародыше которой виноват еще Гете, готова стихами золотить всякое пустое событие дня и ставить, как делали язычники, храм в память каждой минуте бытия ежедневного [21].

Нет, такое кумиротворение действительности нейдет к нашему русскому миру, носящему в себе сокровище надежд великих. Если где еще возможна в лирике поэзия вдохновенных прозрений, поэзия фантазии творческой, возносящаяся над всем существенным, то, конечно, она *должна быть возможна* у нас.

Поэты русской лиры! Если вы сознаете в себе высокое призвание, — прозревайте же от Бога данным вам предчувствием в великое грядущее России, передавайте нам видения ваши и созидайте мир русской мечты из всего того, что есть светлого и прекрасного в небе и природе, святого, великого и благородного в душе человеческой, — и пусть, заранее предсказанный вами, из воздушных областей вашей фантазии перейдет этот светлый и избранный мир в действительную жизнь нашего любезного отечества.



II

МЕЖДУ ПОХОРОНАМИ И ЮБИЛЕЕМ



Е. Ф. РОЗЕН

Стихотворения М. Лермонтова,

три части, с портретом автора. С.-Петербург, в типографии Ильи Глазунова и комп., 1842. В 12-ю д. л.

Лет пятнадцать тому наша читающая публика в отношении к поэзии обнаруживала такое свежее и любознательное чувство изящного, что каждое истинное дарование, без всяких домогательств, не свойственных природе таланта, могло проложить себе путь к известности; можно было выдавать свои сочинения в свет без особенной приязни с журналистами и книгопродавцами и, продолжая трудиться, предоставить времени конечную оценку трудов. Подле Пушкина являлись другие таланты; публика ими всеми интересовалась и внимательно следила за успехами каждого из них. Охлаждение дружественных соотношений между публикою и литературою повредило им обеим: одна скучает, другая чахнет! Причины охлаждения толкуют различно, но оно достоверно, как факт. Счастлив, кто в то время или сошел со сцены мира, или захватил столько репутации, что покуда еще достает на удвоенное число бесплодных фараоновых годов [1] нашей литературы! Молодой поэт теперь не суйся в свет с одним своим дарованием! Не пропустят его в парнасский цирк [2] без свидетельства, подписанного именитым книгопродавцем и двумя-тремя голосистыми рецензентами. А некоторые из них действуют весьма оригинально! Или они, за неимением времени, по первой и по последней страницам разбираемого сочинения *отгадывают* его достоинство; или — если прочтут всю книгу, то в вознаграждение за такой труд предаются полному разгулу насмешек над бедною книгою; или они совершают черкесский набег на область германской философии, пускаются в отчаянную игру таинственными ее терминами в мутном полусвете недоучения; или они с видом тонкого

знатока рассматривают какой-нибудь гриб, признают его самым дивным, благоуханным цветком словесности и подносят в подарок Гомеру[3].

При такой тактике записных рецензентов, при равнодушии публики к поэзии, именно в то время, когда забывали даже Пушкина, мы были обрадованы самым приятным феноменом: появился молодой поэт, открытым, благородным путем быстро стяжал известность и заинтересовал публику. Этот поэт был *М. Ю. Лермонтов*. Чем объяснится этот феномен? Талантом ли поэта? Талант прекрасный, но еще не являвший решительных признаков гения, а великий гений — поверьте — всего менее был бы постигнут и оценен в наше время! Ключ к этой тайне мы отыщем в прошедшем, перенесясь за пятнадцать лет назад, именно к тому периоду, о котором мы говорили.

Тогда имя Пушкина гремело в нашей словесности; судьба юноши-поэта, сладкозвучный язык, легкие, красивые формы, простота и ясность мыслей, энергическая полнота жизни, незаносчивое, умеренное воображение; столько светлых, грациозных качеств, оттеняемых скептицизмом Бейрона, охлаждением к жизни и тою глубиною чувств, которую разведывает и простейший ум, — и это светлое, и это темное выражалось в разнообразных, удачно выбранных сюжетах, которые приходились всегда по душе и по плечу юношескому возрасту народа. При таких *данных* Пушкин мог бы и не быть первоклассным поэтом — и все-таки имел бы тот же успех: это обнаружилось впоследствии. Но Пушкин был первоклассный поэт! Он созрел; оглянул свои творения, сказал: «Меня хвалили Бог весть за что!» — и решился быть достойным своей славы. Этот излишне строгий приговор самому себе доказывает, что Пушкин стремился к последней высоте искусства. Но его «Борис Годунов», единственное из сочинений его, которым он сам всегда оставался доволен, был принят публикою с меньшим уже восторгом, чем его прежние произведения[4]. Не ясно ли, что автор «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана» стяжал славу не тем, что составляет отличительное превосходство *Пушкина*? Не выказывалось ли этим охлаждение публики к литературе, о котором мы выше говорили? Трагическая кончина похитила Пушкина и снова возбудила в публике общий энтузиазм к ее любимцу. Исчез Евфорион, но остались на земле заветные его exuviae! *[5] В них, конечно, уже не содержится самый дух его поэзии; но они еще благоухают его духом; они и

* одежды (*лат.*). — *Сост.*

материально так живо напоминают отшедшего, что непременно привлекут внимание на того, кто их захватит. Современные Пушкину поэты имеют каждый свою физиономию и столько самобытного, что не могли бы, в плаще Пушкина, произвесть в публике достаточного обмана чувств. Атрибуты Евфориона остаются для молодого, еще неизвестного поэта, который был бы воспитан на чтении Пушкина и если не весь проникнут, то, по крайней мере, *напитан* духом первых его сочинений, и отчасти свойственник ему по природе дарования. Таким чувствовал себя Лермонтов и присвоил себе роковые атрибуты. И справедливо: он исшел из обеих стихий Пушкина, из светлой и из темной, — но более из темной; он весь *подражатель*, по крайней мере в первых его пиесах, но подражатель одного Пушкина — хотя и далеко *не весь молодой Пушкин*! Лермонтов удачно перенял легкость, и звучность, и самый склад стиха, ясность и гибкость языка и образ выражения Пушкина (не довольно ли для обмана чувств?), но не мог перенять ни тонкого вкуса, ни умственной грации, ни строгой отчетливости, ни высшей, нежнейшей обворожительности его гения, — словом: ему дался талант, но не дался гений Пушкина. Что же касается до *воображения*, то Лермонтов едва ли не перещеголял Пушкина и из этого источника развился бы и самобытно, если бы с теми атрибутами, к несчастию, не была соединена и *судьба* Евфориона.

Из приложенного к концу III части, в хронологическом порядке, оглавления стихотворений Лермонтова, мы видим, что первые его пиесы написаны в 1835 и <18>36 годах. Если иные из этих пиес тогда же были напечатаны — чего мы не помним, — то, по крайней мере, их не заметила публика. Первый проблеск его имени совпадает со смертью Пушкина; новый талант вышел, так сказать, из заветного, только что заколоченного гроба поэта, — и сказался молодым Пушкиным, вышедшим из Царскосельского лицея: та же сила, тот же дух и прочее — словом, разительное наружное сходство! Среди глубокой грусти о кончине Пушкина, сперва в небольшом кругу, поговаривали с восторженною верою, что судьба, отнявшая у нас Пушкина, заменила его Лермонтовым; круг этой веры расширялся; расторопный журналист схватил столь радостную для нашей словесности мысль и протрубил о том на длинном и толстом тромбоне[6]. Первая пиеса Лермонтова, в роде *молодого* Пушкина, оканчивалась совершенною бессмыслицею, проскользнувшею в пылу сочинения, а ее никто и не заметил[7]. Когда мы на нее указали одному почтенному, опытному литератору, так же, как и другие, ослепленному живым колоритом

этой бессмыслицы, он крайне удивился, что он этого сам прежде не заметил. Как бы то ни было, но ослепление подобного рода, наведенное атрибутами Евфориона, было верным предзнаменованием успеха, который впоследствии оправдывался и бо́льшим развитием в роде Пушкина, и пиесами, отчасти достойными напоминать Пушкина. Вот чем объяснится, по нашему мнению, внимание публики к Лермонтову в такое время, где она не смотрит ни на какого поэта; вот что проложило ему дорогу! Один Пушкин возмужал и быстро совершил свою судьбу; публика первых его стихотворений есть еще и нынешняя публика. Посмертная слава его, слившись со славой его юности, еще так жива и громка, что если бы другой даровитый юноша, подобный Лермонтову, захотел бы присвоить себе эти роковые, сызнова праздные атрибуты, то повторился бы любопытный феномен, нами описанный.

В сочинениях поэта, дышавшего сильными страстями, вечно тревожною бранною жизнью и так рано погибшего в буре, приятно было бы встречать иногда и чистый, нежный голос души посреди таких сильных и мрачных выражений скептицизма и прискорбного на мир воззрения. Мы этого ищем не для контраста, не для эстетического эффекта; нет! это есть священное требование сердца, имеющее глубокое психическое основание. Как часто этот нежный, чистый голос одушевлял струны Пушкина! Не говорите, что это требование неги и женственности души! Мы вам ответим, что *этот* голос раздавался и посреди бурных звуков самого мужественного из поэтов Беллониных[8], в страшной, миросокрушительной поэзии Тамерлана! Мы знаем, что критики не должно испещрять анекдотами; но расскажем факт, в котором содержится много здравой и в наше время полезной критики. Тимур, еще не хан Джагатайский, но уже прославленный и удальством и несчастием, возвращался на родину. Он нашел на трех приверженцев своих, сопровождаемых отрядом, и с ними заговорил. Приведем его собственные слова: «Когда очи их увидели меня, они возрадовались, и соскочили с коней, и ко мне подошли, и преклонили колени, и стали целовать мои стремена. И я также сошел с коня и каждого из них принял в свои объятия. На первого надел я свою чалму; второму подвязал я свой пояс, вышитый золотом и изукрашенный драгоценными каменьями; на третьего накинул свою епанчу. И они плакали, и я плакал тоже. И наступил час молитвы, и мы стали молиться. И мы сели опять на коней и поехали в мою обитель; и я созвал своих людей и приготовил пир!»[9]

После этой сцены сердце наше снесет *всего* Тамерлана! Вслушивайтесь в эти простые, умилительные звуки, поэты 19-го века, в своих произведениях жаждущие крови и мрачных, убийственных ощущений... и признайтесь, что в подобных звуках слышится наилучшая поэзия! Увлекайтесь, сколько вам угодно, своим бейронизмом, своею гениальною жестокостью; но не будьте, по крайней мере, суровее судьбы, создавшей Тамерлана! Подавайте нам иногда и светлого, и чистого, и священного!

Этим *чистым* и *светлым* мы не разживемся у Лермонтова, хотя и есть пиесы, в которых он хотел изображать что-то в этом роде. С удивлением замечаем, что они гораздо слабее прочих. Начнем с двух *молитв* в I томе. В «Молитве», стр. 79, поэт предстает перед образом Богоматери не с благодарностью иль покаянием, не за себя молит, а *вручает деву невинную теплой заступнице мира холодного*; дай ей всякого счастия, и *спутников, полных внимания*, и светлую молодость, и покойную *старость* и проч.! В этих кудрявых стихах нет ни возвышенной простоты, ни искренности — двух главнейших принадлежностей молитвы! Молясь за *молодую* невинную деву, не рано ли упоминать о *старости* и даже о смерти ее? Заметьте *теплую* заступницу мира *холодного*! Какой холодный антитез! И, наконец, что за *спутники, полные внимания*? Это уже вовсе не у места! И другая «Молитва», стр. 99, дышит заимствованным чувством; если б она излилась из души поэта, то не была б обезображена таким диссонансом, какова рифма *скатится* и *плачется*. Достаточная, даже богатая рифма приходит сама собою при истинном, живом вдохновении, и какое вдохновение чище и живее молитвенного? — В *том* отношении, в каком мы теперь рассматриваем стихотворения нашего поэта, «Ветка Палестины» с первого взгляда кажется удовлетворительною; но если рассмотришь ближе, то увидишь, что пиеса, хотя и хороша, но ниже своего предмета. «Где ты росла? Где ты цвела? Жива ли еще *та* пальма или увяла? Кто тебя занес в этот край? Ты стоишь перед иконой — *святыни верный часовой*!» Не говоря уже о том, как *неверно* это уподобление, потому что *часовой* уже по названию означает стража, *сменяемого* в короткое время, и, при всей важности в военном смысле, как-то не согласуется с кроткою святостью, придаваемою *ветви Ерусалима*, которая завсегда остается над иконой, — невольно спросишь себя: ужели даровитый поэт не мог извлечь ничего *нового* и занимательнейшего из предмета столь красноречивого и почему он ограничился только подражанием? Отто-

го, что ветвь Иерусалима не дышала ему ни глубоким чувством, ни истинным вдохновением. Жаль!..

В пиесе «Ребенку» поэт изображает грустно-занимательное положение и в продолжение двенадцати стихов выдерживает глубокое чувство; но вдруг мы озадачены странным вопросом *ребенку*:

Слеза моя *ланит* твоих не *обожгла ль*?

Это что-то вроде sanctae simplicitatis!* Может ли *ребенок* понять духовную горячность слезы любви? Так не промахнется *истинное* чувство! Оно спросило бы гораздо проще и умилительнее. Так и здесь только поддельное чувство, что подтверждается и окончательным стихом: мы отнюдь не понимаем, отчего дитяти *проклинать* того, кто когда-то любил его мать и еще любит с таким благоговением к ее обязанностям, что весьма осторожно выведывает у ребенка, учит ли мать его молиться и за *него*? Нельзя же предполагать, чтобы тут намекнули дитяти на что-то неприличное или порочное!

Обратимся, наконец, к той хвалимой пиесе, в которой, как говорят, так хорошо выражено чувство дружбы: «Памяти А. И. Од—го». Не найдем ли хоть тут что-нибудь, могущее состязаться с чистым и глубоким чувством Тамерлана? В этой пиесе Лермонтов всего удачнее перенял манеру, обороты, образ воззрения, а местами даже и собственность Пушкина; вся пиеса так и пахнет и блещет Пушкиным! Восхищаясь этим запахом и этим блеском, быстро читаешь ее, наперед уверенный, что под этим наружным сходством должно быть и внутреннее достоинство Пушкина. Но трезвое тонкое чутье скоро дознается, что под этим лоском чувство дружбы — слабо и пусто и одним искусством подражателя вздуто до чего-то заманчивого. Начало напоминает прелестную элегию барона Дельвига:

Я знал ее; она была душою
Прелестней своего прекрасного лица![10]

Наш поэт только что обмакнул перо в чувство Дельвига — и опять тотчас предался Пушкину:

Я знал его: мы странствовали с ним
В горах востока и тоску изгнанья
Делили дружно!

Прекрасно!

---

* святой простоты (*лат.*). — *Сост.*

Но к полям родным
Вернулся я...

Слово *вернулся* не в тоне пиесы!

И время испытанья
Промчалося *законной* чередой...

Сперва время испытания должно было промчаться, потом уже можно было *вернуться* к полям родным. Поэт поставил *заднее впереди*: этот оборот называется *hysteron proteron*!* Но не в том дело! Поэт возвратился на родину, а друг «*не дождался минуты сладкой*!» Он умер в изгнании! *Светские* люди здесь, вероятно, не остановятся; но тот, кто чувство дружбы считает чем-то глубоким и священным, замечает тут весьма важный, непростительный пропуск. Как? Для *одного* из «деливших дружно тоску изгнания» ударил час свободы, и нет ни единого слова сожаления о том, что он не может с *другим* делиться и восторгом освобождения! Сильвио Пеллико, выходя из Шпильберга, хотел бы взять с собою на волю *всех* своих товарищей несчастия[11]: вот чувство естественное, человеческое; а чувство *друга* должно быть еще сильнее. У Лермонтова холодные выражения: *законная череда* и — *он не дождался* часа свободы — так и возмущают чувствительного читателя. Отсюда видно, что не смерть Од—го только послужила поэту поводом к размышлениям, и вся пиеса, по наружности, есть общее место из Пушкина! В начале третьей строфы есть стих, который будто дышит чувством:

Мир сердцу твоему, мой милый Саша!

Уменьшительное имеет здесь особенную прелесть! Извлеките из пиесы *один* этот *стих*, и он сделается чем-то истинно трогательным, будто надгробная надпись; он будет возвышенно прост и прекрасен. Но в следующих за тем стихах это мгновенное чувство тотчас выдыхается в пустой, надутой метафоре:

Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит *оно* (сердце друга), как дружба наша
В немом *кладбище* памяти моей!

Говорят: *на* кладбище, а не *в* кладбище! Но что за *кладбище памяти*? Кладбище *сердца* можно бы допустить, потому что, в

* более позднее (становится) более ранним (*греч.*). — *Сост.*

переносном смысле, можно схоронить друга в своем сердце. Но *память* есть некая область *бессмертия*, тихой, светлой *жизни*, среди тревожной смертности; там для нас *живы* наши умершие други! Она ни в каком случае не может быть *кладбищем*! Если мы забываем кого, то это значит, что он *выбыл* из нашей памяти.

Оставляя неудачные поиски *чистого* и *светлого* по пиесам ясного и понятного содержания, погадаем мимоходом о небольшом стихотворении, смысл которого загадочен и темен. Вот оно:

Сосна (том II, стр. 123)

На севере диком стоит одиноко
  На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
  Одета, как ризой, она.
И снится ей все, что в пустыне далекой,
  В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
  Прекрасная пальма растет.

Отчего *сосна́* (правильнее же сказать: со́сна)[12], дочь севера, растущая на родной почве, в родной стихии холода, свежая и зеленая во всякое время и весьма к лицу одетая в ризу снега, — отчего, спрашиваем, сосна все мечтает о дщери жаркого климата, о пальме, которая также растет у себя *дома* и дышит родным зноем, и некстати *грустит* в этой пиеске? Мы не видим ни малейшей умственной связи между этих двух предметов! Не все равно ли, что сказать: лапландка все мечтает о бедуинке? или белая медведица Ледовитого моря — о стройной газели в жарких ливийских песках? Между тем нельзя не чувствовать, что поэт хотел тут сказать что-то очень милое и очень нежное и только ошибся в выборе предметов и в форме и в способах выражения[13]. Невзирая на столь важный недостаток, скажем поэту искреннее спасибо за пиеску, которая, касаясь одной из нежнейших струн сердца, побуждает нас по-своему пояснять и разгадывать мысль автора.

Пора перейти к бейронизму Лермонтова и к тем стихотворениям, где он всегда искренен и поэтому почти всегда силен и увлекателен и всего более *поэт*. Аналогия, выводимая (в пиесе XXX, стр. 151, том II) между *кинжалом* и *поэтом*, вполне характеризует нашего автора[14]. «Хаджи Абрек», *первое* его произведение[15], еще довольно слабое, уже очень силен мстительною злобою черкеса: он клянется, что за единый мщенья час он не взял бы вселенной. Может статься, это и в нравах

черкесов; но если Хаджи Абрек (том I, стр. 16) уже занес кинжал на врага и отложил свою месть, подумав, что минутная гибель врага есть мщение самое пустое, что надобно отыскать *ту*, которую он любит — или когда-нибудь *полюбит*, — и поразить именно *этот* предмет, дабы враг его порядком настрадался в своей душе, — то мы здесь видим утонченный варваризм бейронистов, неудачно приноровленный к простой и гораздо более человеческой суровости кавказских дикарей, — удвоенный варваризм, очень прискорбный в *дебюте* поэта-юноши! Не всегда довольствуясь бейронизмом Пушкина, Лермонтов часто доходит до самого источника диких и страшных ощущений: это видно во втором (по хронологическому порядку) стихотворении его, «Боярин Орша». Здесь отец предает свою — только в женской слабости виновную — дочь *голодной смерти*, заперши накрепко дверь ее светлицы и бросив ключ в Днепр. Это вовсе не в нравах русских! Боярин времен Грозного, после родительского *поученьица*, или выдал бы ее поскорее замуж, или заключил бы в монастырь; но тогда бы мы не имели всей этой страшной поэмы, не имели бейроновской сцены, где любовник, с помощью разбойников и польских удальцов победив отца и насмотревшись на дикую кончину его, спешит освободить свою милую и, среди самых сладостных ожиданий, наткнулся на обезображенный, червями давно изъеденный труп ее. Посмотрите: желтый череп без очей, густая, длинная, рассыпанная коса, кой-где прилипнувшая к сухим костям!.. Два таких *первенца* юной, даровитой музы — право, грустно! Однако должно заметить, что автор, вероятно, думал уничтожить эту поэму, ибо перенес из нее множество лучших стихов в свою позднейшую пиесу «Мцыри». Если издатели не хотели воспользоваться этим намеком, то, по крайней мере, сделали хорошо, поместив подле ужасного Орши милую «Казначейшу», легкий юмористический рассказ в онегинской форме[16]. Хотя и юмор этот также основан на происшествии, невыгодном для нравов, но подобную ветреность охотно прощаешь после тяжелого от Орши впечатления. — Отыщем теперь автора Хаджи и Орши в образованном свете, в столичной людскости, в стихотворении его «Первое января». Посреди блистательного общества, где *давно бестрепетные* руки городских красавиц с небрежной смелостью касаются *холодных* рук нашего поэта, он глубоко — но весьма не у места — погружается в живописную сельскую мечту о прошедшем; и когда шум толпы людской спугнул его мечту — *на праздник незванную гостью*, — поэт вспыхнул, как сын Кавказа:

О! как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза *железный* стих,
Облитый горечью и злостью!

Любуйтесь, сколько вам угодно, этими стихами, но мы вам скажем, во-1-х, что такая неуместная в обществе и даже неестественная злость испортила милое стихотворение и есть пустое жеманство со стороны поэта, который жил *в свете* и *для света* и талантом, остроумием и молодечеством всячески старался о том, чтобы имя его было всегда, как говорится, au haut de la conversation *; а во-2-х, что *железный* стих, *облитый* чем бы то ни было, есть неудачное выражение. Представьте себе злость в виде *жидкости*: будет *желчь*! И теперь эта желчь, текущая по железной полосе стиха, — право, нехорошо! Но *без* этой влаги очень хорош сам по себе *железный стих*; и если непременно нужно еще поддавать жару и силы, то *раскалите* его злостью или чем угодно и пустите в глаза милым красавицам, встречающим, как и вы, Новый год у хлебосольного N. N. — Критика должна указать на подобные выходки, где из-за энергии не замечают *безвкусия* и которые так и вызывают подражателей.

Следовало бы еще заметить многое — по нашему мнению, ложное, затемнявшее поэзию Лермонтова до такой степени, что он (см. «Любовь мертвеца») и *туда* (в тот мир) *перенес с собой земные страсти*; что и *там* ему не надо *мира* и *покоя*, — *заметить*, для предостережения юных талантов... Но довольно! Мы исполнили печальный долг добросовестного критика и теперь позволяем себе отдохнуть на тех произведениях нашего поэта, где мы можем вместе с публикою радоваться его таланту.

В собрании его стихотворений единственна в своем роде «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Эти чисто русские и древнерусские звуки производят самый приятный эффект посреди европейских мелодий бейронизма! — Песня была написана *до* смерти Пушкина[17]; следственно, автор повернул было на путь самобытного развития. *Пустую* эпическую форму Кирши Данилова наполнил он прекрасным, свойственным ей *содержанием*: мысль оригинальная и неожиданная от молодого поэта, уже привыкшего к опиату поэзии Хаджи и Орши. По истории известно, что и сам Иван Васильевич, и опричники его не очень уважали святость брачных уз; тем более похвалы заслу-

* в центре внимания (*фр.*). — *Сост.*

живает автор, который сумел их облагородить, сохраняя основную черту их исторического характера. Казнь Калашникова достаточно рисует *Грозного*; но, к счастию, он спасается здесь видом справедливости, ибо Калашников благородно признался, что он *вольною волею* убил опричника в кулачном бою. А похвала царская за этот ответ по совести и милость семейству и братьям казнимого, и самому Калашникову в том, что казнь будет совершена от нарядно одетого палача и при звоне в большой колокол, — все это придает царю и историческое его величие. Кирибеевич объявляет себя настоящим опричником в поступке с женою купца; но автор сделал его занимательным сильною страстию его: он грустит даже на пиру царском и с теплого местечка опричника просится в степи привольные:

На житье на вольное, на казацкое! —

чтобы сложить буйную голову на копье бусурманское.

Мои очи слезные коршун выклюет,
Мои кости сирые дождик вымоет,
И без похорон горемычный прах
На четыре стороны развеется...

Заметьте еще, с каким искусством автор умел скрыть главную часть вины опричника, влагая рассказ об этом в уста купчихи; одно *то*, что она рассказывает, не могло задержать ее так поздно... Уже нечего мужу расспрашивать: он знает *опричников*! Выказывать ясно между строками *то*, чего не написано, есть редкое искусство.

«Дары Терека» — прекрасная, богатая содержанием *баллада*, хотя и не носит этого наименования. Здесь чувствуешь и внутреннюю форму Пушкина. Право, не страсть к мелочной критике, а желание добра юным поэтам побуждает нас быть строгими именно к лучшим пиесам, которых недостатки скорее могут расплодиться в подражателях. К сожалению, мы и в «Дарах Терека» находим несколько странных промахов и недосмотров!

Терек воет, дик и злобен,
Меж утесистых громад,
Буре *плач* его подобен!

Плач тут вовсе нейдет: для чего плакать Тереку? Да и в самой пиесе мы не видим ни малейшей тому причины. Он воет от избытка своих диких сил, как лев ревет в пустыне. Это неудачное подражание стихам Пушкина о буре:

То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя[18].

Далее автор, позабыв, что Терек уже не злится, а с лукавой лаской говорит Морю-Каспию, опять назвал его *сердитым*. На Тереке всплывает, *бела как снег, голова* с размытой косой; это голова *молодой* казачки! Мы этого не понимаем: только у *старухи* могла быть *белая как снег голова*! Поэт, вероятно, хотел сказать: *лик*, ибо головы, *покрытой* чем-то белым, нельзя назвать *белою головою*. Каспий взыграл, *веселья полный*; отчего же он этот милый ему дар принял с *ропотом*?

Самой оригинальною по вымыслу и лучшею по отделке считаем пиесу «Сказка для детей». Она также в чистом стиле Пушкина и весьма заманчивого содержания, но вовсе не сказка *для детей*!

В числе замечательных пиес автора назовем «Спор», «Любовь мертвеца», «Родину» и «Казачью колыбельную песню».

Весь третий том занимает «Маскарад», драма в 4-х действиях, в стихах. Это одна из первых пиес молодого поэта, принадлежащих к эпохе Хаджи Абрека и боярина Орши; потому мы ограничиваемся только замечанием, что автор в этой *драме* показывает менее драматического таланта, нежели в упомянутой песне про царя Ивана Васильевича.

В заключение нашей статьи поговорим о пиесе «Мцыри».

С тех пор, как влияние Бейрона проникло и к нам, Кавказ сделался нашим *Парнасом*. Двух лучших наших поэтов, Пушкина и Марлинского, судьба, видно не без умысла, откинула именно в тот край, где они всего лучше и всего полезнее могли разведывать бейронизм[19]: кавказские дикари, все до единого, суть *природные* Бейроны, точно *от* природы и посреди природы самой бейронической! Там наши поэты могли с *натуры*, с пластической натуры, списывать суровые идеалы английского лорда, который сам был только *искусственным* Бейроном. Пушкин сделал счастливую в горы экспедицию своим «Кавказским пленником», а грандиозный Марлинский — гениальнейший из русских писателей — решительно завоевал весь этот край и всю природу горцев, покорил своему гению *все*, от духов высочайших гор и гномов сокровеннейших ущелий — до всего поэтического и молодецкого во нравах и в душе сынов Кавказа! Что после двух *таких* гениев оставалось для третьего поэта, одаренного только *талантом*, хотя и весьма замечательным? Здесь Лермонтов обнаруживает прекрасный дар изобретения. Он берет у черкесов шестилетнего ребенка и отдает в грузинский монастырь. В этих стенах, среди торжествен-

ной тишины святого жития, шире и свободнее развивается огненная сила души черкесской и врожденная любовь к дикой, необузданной воле. — «В тюрьме, — сказал Шиллер, — снятся лучшие мечты о воле!» [20] И действительно, если слабая душа скоро подчиняется внешним условиям, то, наоборот, внешние, именно стеснительные условия беспрестанно побуждают твердый характер к сопротивлению, к ранней умственной гимнастике, развивающей жизненную силу души до неимоверной степени. Этот дикий, молчаливый, никогда не плакавший отрок стал *юноша*. Наконец упорная неизменность и вековечность этих внешних условий, и окрещение в христианство, и успокоительное влияние его начинает брать свое; юный черкес готовится в монахи, поверив, вероятно, что только религия может насыщать ненасытную душу. Но, когда разразилась такая страшная гроза, что в монастыре все трепетали и молились у алтарей Божиих, дух юного черкеса воспрянул в первобытной силе и с диким восторгом откликнулся на голос грома... И юноша бросился вон из душных стен, в леса, в вольную природу — чтобы *пожить*, подышать свежестью открытого мира, распахнуть широко всю душу и пламенные, столько лет в ней крепко запертые чувства неограниченной воли *выпустить* на волю неограниченную... И он пожил на дикой воле, так роскошно пожил, что издержал в *три дня* весь огромный запас душевных сил, Провидением рассчитанный на целый век вольного черкеса, — и нашли юношу в лесах без чувств, и отнесли его назад в монастырь, где он очнулся, рассказал иноку всю повесть — и скончался. Рассказ о том, как он прожил эти три дня дикой воли, составляет предмет пиесы «Мцыри». Какой поэтический предмет! Как чудесно он пришелся по душе бейронического поэта! Признаемся: если б Лермонтов надлежащим образом выполнил *эту* задачу, то мы не только подписали бы охотно большую часть похвал, расточаемых ему в некоторых журналах, но и поставили б его смело наряду с певцом «Шильонского узника», послужившего ему образцом для этого стихотворения. Но именно в этой пиесе, где проявляется столько силы, видна совершенная неопытность в искусстве! Для чего было так ужасно растянуть рассказ? Отсюда проистекает неудача! Пиеса долженствовала бы быть вполовину короче, ибо, по идее ее, всякий стих требовал силы гиганта. Лишь одно автор постиг хорошо: что из пиесы подобного содержания должна быть исключена *женская* рифма; но напрасно он местами прибавляет *третью* рифму: она чрезвычайно неприятна. Воспламененный своим предметом, поэт штурмует его в иррегуляр-

ных порывах: то побеждает до генияльности, то отпадает до слабости; опять штурмует титански и опять опрокинут — и после долгой, мучительной борьбы падает наконец под великою непосильною тяжестию предмета: это Сизиф с своим огромным камнем! — Наш поэт, как мы заметили выше, обобрал своего «Оршу» для «Мцыри»; если б он пожил еще несколько лет, он, наверное, обобрал бы и «Мцыри» для *лучшей* пиесы в этом роде или переделал бы «Мцыри». Стоило бы только выкинуть слабые стихи, а сильные и генияльные привести в стройный порядок; иное прибавить (например: каким образом он достался русским? — Вероятно, по истреблении аула. Он припоминает обстоятельства меньшей важности, а *этого* нет!); иное более развить, как-то: чувство любви к грузинке, чувство столь сильное, что темнота ночи смотрела *миллионом черных глаз*; и, постепенно воспламенясь до битвы с барсом, после немногих сильных стихов принять последний вздох Мцыри и кончить энергическим размышлением над холодным трупом *того*, в ком за несколько минут перед тем кипела и бушевала такая необъятная сила жизни. Право, голова кружится, когда воображаешь, что мог бы сделать наш поэт из *такого* сюжета, если бы еще пожил, образовал свой вкус и окреп бы в зачинающейся генияльности! Эта странная, после битвы с барсом, мечта о золотой рыбке, поющей ему балладу в гетевском роде[21], так чужда предмету, что наводит досадное разочарование; но все-таки остается от пиесы столько прекрасного в памяти читателя, что во всем собрании стихотворений Лермонтова предпочтительно этот «Мцыри» заставляет сожалеть — и горько сожалеть — о ранней кончине поэта.



Н. В. ГОГОЛЬ

В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность

<отрывок>

<...> Со смертью Пушкина остановилось движенье поэзии нашей вперед. Это, однако же, не значит, чтобы дух ее угаснул; напротив, он, как гроза, невидимо накопляется вдали; самая сухость и духота в воздухе возвещают его приближение. Уже явились и теперь люди не без талантов. Но еще всё находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина; еще никто не может вырваться из этого заколдованного, им очертанного круга и показать собственные силы. Еще даже не слышит никто, что вокруг него настало другое время, образовались стихии новой жизни и раздаются вопросы, которые дотоле не раздавались; а потому ни в ком из них еще нет самоцветности. Их даже не следует называть по именам, кроме одного Лермонтова, который себя выставил вперед больше других и которого уже нет на свете. В нем слышатся признаки таланта первостепенного; поприще великое могло ожидать его, если бы не какая-то несчастная звезда, которой управленье захотелось ему над собой признать. Попавши с самого начала в круг того общества, которое справедливо можно было назвать временным и переходным, которое, как бедное растение, сорвавшееся с родной почвы, осуждено было безрадостно носиться по степям, слыша само, что не прирасти ему ни к какой другой почве и его жребий — завянуть и пропасть, — он уже с ранних пор стал выражать то раздирающее сердце равнодушие ко всему, которое не слышалось еще ни у одного из наших поэтов. Безрадостные встречи, беспечальные расставанья, странные, бессмысленные любовные узы, неизвестно зачем заключаемые и неизвестно зачем разрываемые, стали предметом стихов его и

подали случай Жуковскому весьма верно определить существо этой поэзии словом *безочарование*[1]. С помощью таланта Лермонтова оно сделалось было на время модным. Как некогда с легкой руки Шиллера пронеслось было по всему свету *очарованье* и стало модным[2], как потом с тяжелой руки Байрона пошло в ход *разочарованье*, порожденное, может быть, излишним очарованьем, и стало также на время модным, так наконец пришла очередь и *безочарованью*, родному детищу байроновского разочарованья. Существование его, разумеется, было кратковременней всех прочих, потому что в безочарованье ровно нет никакой приманки ни для кого. Признавши над собою власть какого-то обольстительного демона, поэт покушался не раз изобразить его образ, как бы желая стихами от него отделаться[3]. Образ этот не вызначен определительно, даже не получил того обольстительного могущества над человеком, которое он хотел ему придать. Видно, что вырос он не от собственной силы, но от усталости и лени человека сражаться с ним. В неоконченном его стихотворенье, названном «Сказка для детей», образ этот получает больше определительности и больше смысла. Может быть, с окончанием этой повести, которая есть его лучшее стихотворение, отделался бы он от самого духа, а вместе с ним и от безотрадного своего состояния (приметы тому уже сияют в стихотвореньях «Ангел», «Молитва» и некоторых других), если бы только сохранилось в нем самом побольше уваженья и любви к своему таланту. Но никто еще не играл так легкомысленно с своим талантом и так не старался показать к нему какое-то даже хвастливое презренье, как Лермонтов. Незаметно в нем никакой любви к детям своего же воображенья. Ни одно стихотворение не выносилось в нем, не возлелеялось чадолюбно и заботливо, не устоялось и не сосредоточилось в себе самом; самый стих не получил еще своей собственной твердой личности и бледно напоминает то стих Жуковского, то Пушкина; повсюду — излишество и многоречие. В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такой правильной, прекрасной и благоуханной прозой. Тут видно больше углубленья в действительность жизни; готовился будущий великий живописец русского быта... Но внезапная смерть вдруг его от нас унесла. Слышно страшное в судьбе наших поэтов. Как только кто-нибудь из них, упустив из виду свое главное поприще и назначенье, бросался на другое или же опускался в тот омут светских отношений, где не следует ему быть и где нет места для поэта, внезапная, насильственная смерть вырывала его вдруг из на-

шей среды. Три первостепенных поэта: Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, один за другим, в виду всех, были похищены насильственной смертью в течение одного десятилетия, в поре самого цветущего мужества, в полном развитии сил своих, — и никого это не поразило: даже не содрогнулось ветреное племя. <...>





В. Т. ПЛАКСИН

Сочинения Лермонтова

С.-Петербург, 1847, в типографии Академии наук.
Два тома. 390 и 510 стр., в 8-ю д. л.

Давно ли, кажется, мы услышали первый звук новой кипучей песни, раздавшийся в «Хаджи Абреке» [1], и на имени Лермонтова сосредоточивали лучшие надежды нашей поэзии? Давно ли прозвучал печально-гневный голос молодого поэта над свежей могилой его могучего предшественника и все повторяли это мужественное стихотворение, остающееся еще в рукописи? [2] Это недавно, и уже давно. Его уже нет между нами, и смелые звуки давно уже замолкли. Много из наших поэтов слишком рано кончали свою жизнь; жизнь Лермонтова была одна из самых кратких. Но она была наполнена кипением бурных страстей, и вот мы читаем самый верный и полный отчет того, что поэт перечувствовал и перемыслил в десять лет своей деятельности в шумном свете. Этот поэтический отчет в чувствовании и ставит Лермонтова в ряд тех поразительных личностей, которые долго не забываются.

Поэтический талант и замечательность Лермонтова в нашей литературе несомненны, и нет человека в читающем русском обществе, который бы прямо отвергал то и другое; однако мы часто слышим об нем горячие споры. О чем же спорить, когда все согласны признавать талант и значение писателя? С одной стороны, эти споры естественны потому, что время деятельности Лермонтова так недавно, так коротко, что общество не успело еще привыкнуть к нему и мнения о поэте не успели еще установиться; с другой стороны, критика наша так молода, что она иначе не может судить и ценить писателей, как сравнительно, и, всего чаще, желая хвалить одного, другого непре-

менно унижает, и наоборот. Особенно же достается сильно покойникам: их творения ниспровергают умышленно[3], чтоб сделать из них подножие для новой знаменитости.

Лермонтов, бывши еще в школе гвардейских подпрапорщиков, обнаруживал сильный поэтический талант: тут он, между многими попытками, изобразил в бойких стихах один случай из светской жизни[4]; но это стихотворение не вошло в полное собрание его сочинений, вероятно потому, что касается живых известных лиц; здесь он начал свою поэму «Демон». Но читающее русское общество в первый раз узнало его в 1835 году, когда напечатана была в «Библиотеке для чтения» его поэма «Хаджи Абрек». Это стихотворение напоминает одно довольно странное обстоятельство, какие часто повторяются в ходе каждодневных дел нашей литературы и которые производят обычные споры и противоречия: когда в первый раз, еще при жизни поэта, в 1840 году, вышло собрание «Стихотворений Лермонтова», некоторые журналы насказали столько восторженных похвал молодому поэту, что как будто он совершил уже полный круг своей деятельности; в 1845 году, после смерти поэта, все эти похвалы повторились; конечно, на этот раз они были более кстати, и критики в оба раза торжественно объявили, что никто *так не начинал, как Лермонтов*, разве только один Пушкин[5]. Но об этом не только можно спорить, даже можно положительно доказать, что это несправедливо: вспомните только первое появление всех замечательных наших талантов, так вы сами увидите, много ли тут справедливости, а притом счастливое или блестящее начало — вопреки нерусской пословице: *хорошее начало — половина дела*, — не всегда ручается за такое же окончание; много было у нас блестящих начал, но зачем трогать людей, смиренно отдыхающих на лаврах? А были и такие люди, которые вышли на литературную арену тихо, незаметно и совершили обширный и славный круг деятельности: вспомните Державина, Крылова, Жуковского... Но дело не о том: мы говорим, как начал наш современник Лермонтов, а между тем не вспомнили даже о том, чем он начал-то — о «Хаджи Абреке»; на это стихотворение даже не указали хвалители поэта; а потом кто-то вспомнил да назвал его *слабейшим* произведением[6], — удивительное внимание к тому, что мы хвалим! А вот, кстати, и другое подобное обстоятельство: в прошедшем году, в одной, с дидактическою целию написанной, книге «Хаджи Абрек» назван подражанием «Кавказскому пленнику» и «Галубу» Пушкина, а «Боярин Орша» — «Суду в подземелье» Жуковского[7], и это мнение теперь уже повторяет-

ся и невзыскательными читателями признано за истину. Как же Лермонтов мог за два года до смерти Пушкина подражать «Галубу», который сделался известен долго спустя после смерти знаменитого поэта?[8] Притом же, долго и внимательно сличая эти произведения, мы не нашли в них ничего общего; скажем более: мы нашли, что «Хаджи Абрек», не имея ничего общего с «Кавказским пленником», несравненно глубже и сильнее его. В «Кавказском пленнике» — картины, хотя роскошные, пленительные, но все-таки не более, как картины; а в «Хаджи Абреке» — живые кипучие страсти; там жизнь внешняя, а здесь внутренняя. Конечно, обе эти поэмы не имеют целости и похожи более на отрывки, нежели на полные поэмы; но все-таки в последней более полноты и связности, нежели в первой. Что же касается до «Боярина Орши», то эта поэма имеет только одно сходство с «Судом в подземелье»: там судят за нарушение монашеских обетов и здесь тоже, и «Боярин Орша» далеко слабее «Суда в подземелье». Но оставим эти мелочи для любителей их...

Лермонтов, в самом деле, *начал* свое дело прекрасно: что он задумал и написал уже несколько строк своего «Демона» еще в школе, это известно немногим, и ни общество, ни критика не обязаны знать такие обстоятельства; однако, чего мы положительно не знаем, о том не имеем права и произносить положительный решительный приговор. Нет надобности входить в изыскание причин равнодушия или невнимания критиков к первому произведению поэта; они не так важны, чтоб ими заняться с особенным вниманием; это произведение просто было пропущено в первом собрании его стихотворений, а критики не вспомнили или не могли вспомнить появление его в свет. Мы не скажем, удивляет или не удивляет нас этот странный случай; но находим справедливым и даже необходимым высказать несколько замечаний о сравнении выхода Лермонтова на литературную деятельность с выходом Пушкина.

Здесь прежде всего бросается в глаза, в этом сравнении, какая-то недоказанность, которая есть, как кажется, следствие недостатка убеждения в истине того, что критики говорили и повторяли; оттого-то, несмотря на весь энтузиазм и увлечение в пользу поэта, они не отдали полной справедливости ему и не умели даже близко подойти к истине при оценке первых его произведений, которые отличаются необыкновенною глубокостию чувств, какой вовсе нет в первых созданиях Пушкина.

Но, чтоб сравнение было полно, ясно и, главное, чтоб оно было справедливо, следовательно неоскорбительно для той и

другой стороны, надо рассмотреть обстоятельства, сопутствовавшие начальной деятельности Пушкина и Лермонтова. Если мы станем измерять достоинства этих двух поэтов степенью успеха их в общественном мнении или теми впечатлениями, которые они произвели на современников первыми своими созданиями, то можем впасть в большую ошибку, потому что они явились при совершенно различных обстоятельствах! Когда явилось в свет первое произведение Пушкина, в литературе нашей было тихо, спокойно; писателей было у нас немного, и оттого всякий значительный талант легко мог быть замечен; но Лермонтов вышел на литературную арену в самую шумную, кипучую эпоху, когда внимание общества было занято сосредоточением известнейших талантов в «Библиотеке для чтения» и недавним появлением вдруг нескольких сильных новых талантов: Гоголя, Кукольника[9], Бенедиктова и других, из которых некоторые хотя и изменили нашим надеждам, но в то время все они занимали наше внимание и обилием, и внутренним достоинством произведений.

Таким образом, для Лермонтова труднее было обратить на себя внимание читающего общества, нежели для Пушкина. Однако ж это не все; эти обстоятельства имеют и другую сторону: Пушкин явился в такое время, когда в школах и в журналах господствовали неизменные правила; когда от молодого поэта требовали, чтоб он начинал подражанием старым образцам, чтоб он не смел *умничать* и прокладывать себе новую дорогу; когда не было общественного мнения; когда и самые журналы спорили только о частных красотах, выражениях, а в смысле общих законов поэзии никто не сомневался и о силе их никто не смел спорить. Лермонтов выступил на поприще литературы тогда, как этот порядок дел был уже разрушен, когда начинало укореняться мнение, что все новое лучше старого, что человечество до последнего поколения не знало даже и того, что оно ничего не знало. При этом возьмите во внимание и то, что Пушкин вносил в мир поэзии много основных начал самой поэзии, а Лермонтов вносил в литературу только свои личные особенности, отразившиеся на его произведениях, не касаясь коренных начал поэтического искусства. Вот почему Пушкину надобно было иметь силу богатырскую, чтоб устоять на том пути, который он избрал для себя.

Современники Пушкина хорошо помнят, как первая его поэма, «Руслан и Людмила», разделила все общество на две враждебные партии, и надобно признаться, что большинство было против поэта, потому что бóльшая часть и тех, которые

признавали в нем несомненный талант, порицала его за несоблюдения условных правил поэмы и за то особенно, что он поэме героической дал характер сказочный; но многих, особенно молодых людей, это произведение совершенно отуманило: они ратовали за него со всею романтическою восторженностию и, в случае недостатка логических и эстетических доводов, готовы были защищать Руслана даже корешком книги, называя всех несогласных с их мнением «черноморами, у которых вся сила в бороде» (это была современная острота)[10]. Но по мере того, как Пушкин созревал и талант его рос, очарование, произведенное «Русланом и Людмилою», — не скажем, исчезало, но уменьшалось, принимало другой характер и переходило в более спокойное наслаждение, растворяемое размышлением. Мы стали замечать, что тут разгульная юношеская фантазия брала верх над сердцем, что в этой поэме недостает глубокости чувствований. В самом деле, истинная страсть и сила чувства у Пушкина явились в первый раз в «Бакчисарайском фонтане» и с этих пор росли у него богатырски; так что в «Цыганах» мы уже увидели волкан страстей. Потому-то те, которые ищут поэзии в силе чувств, тогда только поняли могущество нашего поэта, а напротив, люди, ищущие ее в картинах, уверяли, что Пушкин падает; а иные находили, и едва ли не справедливо, что в этих малых поэмах его недостает творчества. Однако скоро поэт умел примирить эти споры; у него достало сил удовлетворить всем[11].

Так ли шел по пути развития и совершенствования Лермонтов? — Нет! Впрочем, мы и не думаем требовать того же самого хода в развитии его деятельности; мы только хотим противопоставить таланту его гений Пушкина, вызванный на сравнительный суд самими панегиристами его; хотим объяснить и определить его значение не по личным отношениям к нему и не по первым свежим впечатлениям, а по его действиям и по тому развитию, которого он достиг в продолжение своей десятилетней деятельности. Пушкин с первой минуты, <как> пробуждает<ся> в нем сознание, хочет понять поэзию мира, хочет вызвать из души своей те образы, которые привели ее в движение, — он стремился к творчеству. Это первое движение души к творчеству пробуждено в нем народными сказками, которые он слыхал в детстве от нянек; его юный, еще не развившийся дух воссоздал дикие сказочные образы; они вместе с ним росли и очерчивались все яснее и яснее. Здесь видна сила творческая, не знавшая пределов искусства; школьная теория показала ему эти границы, которые, впрочем, не имели ничего общего с его

поэтическими видениями. По мере того как жизнь и обстоятельства раскрывали пред ним картины живой и разнообразной действительности, он узнавал людей и природу в их бесконечно различных видоизменениях, творчество его отражалось в образах более ясных и более естественных, так что ряд произведений Пушкина представляет последовательно связную и дивно разнообразную деятельность, как Божий мир. Это явный признак творческого гения, который иногда кажется несовершенным потому только, что он ограничен человеческою природой, и потому, что он не кончил своего назначения. Оттого-то многие до такой степени не поняли его, что называли часто подражателем; но всмотритесь внимательно в то, что вы называете у него подражанием, и вы увидите, что это свободный отзыв восприимчивого и самостоятельного гения на призыв духа времени, которого, однако ж, он никогда не был рабом.

А Лермонтов? Он остановлен судьбою на пути своей деятельности еще дальше от окончания ее, а потому понять его еще труднее, нежели Пушкина; и эта трудность еще более увеличивается характером его поэзии. Однако, не забегая в будущее, не вдаваясь в предположения, что бы поэт мог сделать, — мы посмотрим без увлечения, но с сочувствием на то, что он успел сделать; и если есть последовательность в развитии его таланта, то аналогия поможет нам приблизительно разгадывать и то, что мы потеряли в нем. Прочитав и перечитав с удвоенным вниманием произведения Лермонтова, мы находим в них, кроме только немногих мелких стихотворений, одну общую черту: преобладание страсти пред творческим воображением, так что самые картины, которые везде у него так живы, всегда происходят от страстей, даже безжизненная неорганическая природа нередко у него движется страстями: и небо, и горы, и реки то серебрятся, то негодуют, то ропщут; и страсти его всегда упорны, дики, непокорны и буйны. Из этого смело можно заключить, что страсти были господствующими двигателями Лермонтова; они вызвали его к поэтической деятельности и воспламеняли его воображение. В самом деле, в каком из произведений его вы найдете прямое отражение мира действительного, со всем его добром и злом, со всею ясною тишиною и грозными бурями, со всеми радостями и огорчениями? Нет, душа его не была одарена той восприимчивостию, которая ставит поэта в стройное согласие с миром Божиим; его кипучая страстью душа, неспособная к наслаждениям безмятежными красотами мира, не находившая отрады в обыкновенной действительности, стремилась к местам диким и временам бурным

и кровавым; она везде искала страстей и вливала их в существа бездушные. Оттого-то в основе всех его созданий лежат страсти, не идеи; оттого-то во всех его произведениях картины имеют лирическое развитие, которое более характеризует самого поэта, нежели изображаемый предмет; оттого-то он часто повторяется не только в частных мыслях и картинах, но даже в целом; оттого-то лица действователей его неясны, неполны и односторонни: черты страстей в них выдаются слишком выпукло; но где их задушевные, заветные думы, где мечты? Где их житейская деятельность, которая служит канвою для дум, страстей и мечтательных затей!? Этого не разгадаете вы ни в одном из его характеров. Оттого-то произведения его увлекательны более для людей страстных, для характеров неумеренных, для тех, которые ищут сильных, потрясающих душу ощущений; но души покойные, которые в созерцание изящного погружаются всем своим существом, которые ищут наслаждения полного, человеческого и находят его только в стройном излиянии истины, силы и легкости, — всегда недовольны остаются теми впечатлениями, которые он производит на них. Этим-то решится и вопрос, почему Лермонтов так удачно начал и почему нет возраста в его поэтической деятельности, если мы исключим «Героя нашего времени».

Темою большей части произведений Лермонтова можно считать поэтическую думу «Печально я гляжу на наше поколенье...», потому что все они, кроме немногих лирических песнопений, выражают какую-то неопределенную тоску, скорбное соболезнование, едкую насмешку и презрение к настоящему, ко всему холодное равнодушие; только изредка промелькнет искра горячего чувства к добру; да и того действователи его поэм, кажется, стыдятся, как слабости. Начнем с «Хаджи Абрека»: вы читаете эту поэму и увлекаетесь смелыми, бойко очерченными картинами; вас трогает грусть несчастного отца, который оплакивает свое печальное сиротство и потерю трех сыновей и трех дочерей, вызывая мстителя за похищение младшей дочери; еще более поражает вас отчаяние добродушной и беззащитной Леилы; но что такое Хаджи Абрек? Это не удалой, смелый наездник, каким хотел представить его поэт, а неумолимый храбрец перед беззащитной девушкой. Прочитавши поэму до конца, вы спрашиваете себя: какая мысль владела душою поэта при создании этой поэмы и возбуждала в нем творческую деятельность? Что радовало его в этом создании, когда он, оконченное, обозревал его? — Едва ли читатель может отвечать на эти вопросы. Кому из действователей этой по-

вести поэт сочувствовал более других? — Кажется, Хаджи Абреку — ответ неутешительный!

Возьмем теперь «Мцыри» и «Боярина Оршу». Основание обеих поэм одно и то же. Мцыри случайно, в детстве, попадается в монастырь; но воспоминания, сохранившиеся в душе его о дикой горской жизни, и бурные неукротимые страсти не дают ему ужиться в тихом жилище смирения и неизменного порядка; и Арсений, дитя какой-то неразгаданной тайны, отдан также в монастырь боярином Оршею, неизвестно почему и для чего, и также не ужился в обители смирения и строгого благочестия. Но тут они расходятся: Мцыри бежит из монастыря, дерется с барсом и побеждает его; однако, израненный, изнуренный течением крови, и голодом, и зноем, снова попадается в монастырь и там, несмотря на ласку и приветливость брата, умирает в ожесточении и тоске о свободе; а Арсений каким-то образом делается любовником дочери боярина Орши и в то же время атаманом разбойников или предводителем каких-то неведомых, кажется литовских, наездников; Орша, наведенный на след бессонницей и сказочником, подстерегает Арсения, отдает его на суд монастырский, а дочь морит голодной смертию. Но, осужденный на смерть, Арсений с помощию своих удальцов *спасается бегством*; потом, в глубокую зиму, он делает набег; боярин Орша от ран, полученных при этом случае в сражении, умирает с упрямо-злобною ненавистию к преступному юноше; а он, увидев объеденный червями остов своей возлюбленной, возненавидел жизнь и проклял ее, и в заключение говорит:

Теперь осталось мне одно:
Иду... куда? Не все ль равно,
Та иль другая сторона?
Здесь прах ее, но не она!
Иду отсюда навсегда
Без дум, без цели и труда,
Один с тоской во тьме ночной,
И вьюга след завеет мой!..

В первой поэме много лиризма, много глубокого, трогательного чувства, но мало поэтического творчества и совсем нет действия; во второй — творческая сила поэта развернулась широко, смело; но характеры без лиц; положения их очень занимательны, но, по своей неясности и по недостатку последовательности, совсем не возбуждают того участия, какое они могли бы пробудить при более правильном развитии и большей ясности действия. Различны эти две поэмы в изложении дей-

ствия или содержания; но характеры Арсения и Мцыри, можно сказать, повторяются один в другом; сходство их так велико, что они не только одинаково думают и чувствуют, но даже говорят теми же самыми словами, например:

Мцыри: Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел, благодарю.

(стр. 87).

Арсений: Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел, — благодарю.

(стр. 134).

Мцыри: И если б хоть минутный крик
Мне изменил, — клянусь, старик,
Я б вырвал слабый мой язык.

(стр. 100).

Арсений: И если хоть минутный крик
Изменит мне... тогда, старик,
Я вырву слабый мой язык.

(стр. 138).

Мцыри: Я никому не мог сказать
Священных слов: «отец» и «мать».
Конечно, ты хотел, старик,
Чтоб я в обители отвык
От этих сладостных имен, —
Напрасно: звук их был рожден
Со мной. Я видел у других
Отчизну, дом, друзей, родных,
А у себя не находил
Не только милых душ — могил!

(стр. 88).

Арсений: Никто не смел мне здесь сказать
Священных слов: «отец» и «мать»...
Конечно, ты хотел...

И так далее слово в слово (стр. 136).

Мцыри: Меня могила не страшит.
Там, говорят, страданье спит
В холодной, вечной тишине;
Но с жизнью жаль расстаться мне:
Я молод, молод... Знал ли ты
Разгульной юности мечты?
Или не знал, или забыл,
Как ненавидел, как любил;

Как сердце билося живей
При виде солнца и полей
С высокой башни угловой,
Где воздух свеж и где порой,
В глубокой скважине стены,
Дитя неведомой страны,
Прижавшись, голубь молодой
Сидит, испуганный грозой!..

А на странице 140 Арсений повторяет те же самые стихи без всякой перемены. Но эти повторения не единственные в поэмах Лермонтова; мы выписали только те, которые именно резко бросаются в глаза; повторения мыслей, которые здесь можно считать десятками, мы не считаем нужным и указывать.

Трудно понять и еще труднее объяснить, почему поэт заставляет своих действователей повторять такие длинные тирады, высказанные в других местах другими лицами; но почему эти действователи похожи один на другого, — это понять легко. Всмотритесь внимательно в характеры этих лиц, что найдете в них? Какую-то странную смесь холодности со страстию, и кажется, они хотят сказать:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви;
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови...

В самом деле, в этом длинном ряду множества лиц, кроме Зары в «Измаил-Бее», ни одна душа не согрета теплым живым чувством; кроме купца Калашникова, ни один характер не отличен чертою нравственного величия. Это все такие люди, которые в душе своей не имеют никаких целей; с обществом они или вовсе не имеют связей, или имеют какие-то только случайные к нему отношения; в них даже нет того эгоизма, который бы мог возбудить к ним отвращение или ненависть; эти лица или по самой натуре своей нам совсем чужие, потому что они сами чуждаются нас; или так односторонни, что мы видим в них только одну какую-либо черту человечества, которая покрывает собою в них все остальное; потому-то, несмотря на всю естественность этой отличительной черты, характеры лиц, в общем их значении, кажутся неестественны, и, несмотря на самую резкую их необыкновенность, они нисколько не удивляют и не занимают нас. Возьмем, например, характер Мцыри, который яснее других очерчен и которого стремление выражено определительнее большей части других характеров: этот ди-

кий сын Кавказа взят в плен или, лучше сказать, спасен от голодной смерти русским генералом и отдан в монастырь на попечение монахов; он ими воспитан, но он помнил, хотя и темно, дикую жизнь и к ней стремился; ясно и понятно, что стремление это так сильно, что он о трех днях, проведенных им без пищи, без ночлега, вот как говорит монаху, который более всех заботился о нем:

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил — и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.

И это было бы естественно и понятно и могло бы быть даже трогательно, если бы этот человек не описывал тут же своего отчаяния, которое овладевало его душою в эти *блаженные дни*; он говорит:

Напрасно в бешенстве порой
Я рвал отчаянной рукой
Терновник, спутанный плющом...
Тогда на землю я упал,
И в исступлении рыдал,
И грыз сырую грудь земли,
И слезы, слезы потекли...

Такое противоречие разрушает в читателе очарование, которое могли бы произвести в нем картина счастия и сила воли, и уничтожает сострадание, которое он мог бы чувствовать при изображении горести и страданий; но это еще не все: лживая хвастливость Мцыри человеконенавистничеством даже отталкивает от него читателя, так что, читая описание борьбы его с барсом, вы не принимаете в нем никакого участия; вы смотрите на эту картину, как на простую звериную травлю; кажется странно, однако справедливо! Отчего же? — Оттого, что он вырос, окруженный заботливостию и попечениями людей, которые, кроме добра, ничего ему не желали и не делали; между тем, рассказывая о своем отчаянном положении, когда он *в бешенстве рвал терновник и в исступлении рыдал и грыз землю*, говорит:

Но верь мне, помощи людской
Я не желал... Я был чужой
Для них навек, как зверь степной;

И если б хоть минутный крик
Мне изменил, — клянусь, старик,
Я б вырвал слабый мой язык.

Что же все это доказывает? Неужели отсутствие дарования? Нисколько. Кто написал «Мцыри», «Купца Калашникова», «Измаил-Бея», «Валерика», «Последнее новоселье», «Русалку» и многое другое, ubi tanta nitent *[12], в том было много силы души. Но, с одной стороны, эта сила была далеко не то, что мы привыкли называть творческим гением, который, по мере обогащения ума знаниями и опытностию, беспрестанно растет и крепнет; эта сила была простая способность воспламеняться только минутными порывами творчества, в которых они успевали набрасывать несколько резких черт на лица и события представляемые; с другой стороны, она так тесно была связана с кипучими страстями или, еще лучше, так была подавлена ими, что создаваемые ею образы обрисовывались только глубокими чертами страстей, которые оттесняли все думы и мечты. Гений, по свойству творческой своей природы, создает не по частям, отдельно и в случайной последовательности, а целое, с полным количеством и объемом частей, необходимых для стройного создания; потому-то гений никогда не повторяет того, что он творит. Но когда страсть управляет движением поэтических сил, то неполнота, несвязность создания и повторение образов и картин бывают необходимым следствием; потому что страсть не терпит того, что противно ей; следовательно, не допускает противоположности и разнообразия и дает всему свой цвет и характер. Если бы объем журнальной статьи позволил нам разобрать характеры всех действующих лиц в поэмах Лермонтова, то мы могли бы убедить всякого в справедливости всех этих замечаний; и для этого даже не нужно глубоких соображений; достаточно простого, обыкновенного воззрения, чтоб видеть везде один и тот же недостаток терпения, необходимый спутник страсти, одну и ту же преувеличенность в отдельных чертах изображений, неполноту или недоконченность в целом, презрение к условиям общества, везде нетерпимость к разномыслию и фанатическую навязчивость с своими личными желаниями и направлениями.

Все эти недостатки очевидны не только в собственных произведениях поэта, которые он сам задумал и выполнял по своим идеям, но даже в подражаниях; возьмем, для примера, «Казначейшу», этот неудачный сколок с «Евгения Онегина».

---

* где столь многое блистательно (*лат.*). — *Сост.*

Здесь поэт прямо говорит, что *пишет* он *Онегина размером, поет на старый лад*; и в самом деле, здесь часто встречаются такие места, что прямо напоминают повесть Пушкина; но при всем преднамеренном усилии идти по следам своего предшественника, Лермонтов скоро сбивается на свой лад. Так, Пушкин в шестой главе «Онегина», написанной на тридцатом году его возраста, и шутя и грустя вспомнил, что прошла его шумная, кипучая юность; он дружно с нею прощается, дружески *благодарит ее за все ее дары*, доверчиво встречает зрелый мужеский возраст и смело просит прежнее *младое вдохновенье*, чтоб оно не *давало остыть душе поэта, ожесточиться, очерстветь в мертвящем упоенье света*[13]; и все это он говорит так простодушно, так игриво и легко, что веришь ему от души и, любуясь его беспечною юностью, с доверчивою надеждой встречаешь его мужескую зрелость; и как бы в оправдание этой надежды поэт непосредственно за тем рисует утешительные картины... А Лермонтов в своей «Казначейше», вспомнив как-то не совсем кстати, *что он спешил жить, исчез его милый возраст*, когда он *искал волнений и тревог*, — он спрашивает:

Ужель исчез ты, возраст милый,
Когда все сердцу говорит,
И бьется сердце с дивной силой,
И мысль восторгами кипит?
Не все ж томиться бесполезно
Орлу за клеткою железной:
Он свой воздушный прежний путь
Еще найдет когда-нибудь,
Туда, где снегом и туманом
Одеты темные скалы,
Где гнезда вьют одни орлы,
Где тучи бродят караваном,
Там можно крылья развернуть
На вольный и роскошный путь![14]

Как понимать это воспоминание юности? С одной стороны, поэт называет этот возраст милым, «когда и сердце бьется с дивной силой, и мысль восторгами кипит»; с другой стороны, он прошедшее свое называет железной клеткой, а себя — молодым орлом, запертым в ней, и в будущем обещает летать там, *где гнезда вьют одни орлы*, чтоб там «крылья развернуть на вольный и широкий путь». Но что же следует за этим пышным обещанием? Картина самой отвратительной действительности, от которой *обомлела толпа людей*, привыкших ко всем ужасам порока: казначей ставит на карту жену свою — и проигрывает

ее! Чтоб изображать такую гниль человечества, не нужно иметь орлиный полет и подниматься так высоко, где вьют гнезда одни орлы! Какие шумные сборы на такой постыдный праздник! Неужели в самом деле Лермонтов, этот даровитый, сильный писатель, не понимал таких несообразностей? Нет, он понял бы свои ошибки, если бы журнальные друзья не восхищались всем, что выходило из-под пера его; а может быть, при большей зрелости и эти похвалы не помешали бы ему понять себя. Кстати, о друзьях литературных, на которых так справедливо сетовал Пушкин:

Уж эти мне друзья, друзья![15]

Они прямо говорят, что Лермонтов *тем же был для России, чем Байрон для Европы*, и в доказательство этой мысли проводят параллель, впрочем довольно кривую, между этими поэтами. Вместе с тем они так же ясно говорят, что в *прогрессе* нашей литературы «промежуток между "Ревизором" и "Мертвыми душами" занят был Лермонтовым» («Отеч<ественные> зап<иски>», 1846, октябрь)[16]. Как растолковать два такие определения характера поэзии Лермонтова? Как поставить его в параллель с Байроном и в то же время заставить его занять промежуток в Гоголе между «Ревизором» и «Мертвыми душами»? Что общего между Байроном, который довел идеализм — не в философии, а в искусстве, т. е. в создании образов, — до крайней возможности, и между Гоголем, который, в свою очередь, также довел до крайности естественность как в выборе, так и в изображении лиц и положений?

Конечно, если мы станем сравнивать писателей по отдельным частным чертам, разбросанным в их произведениях, то можем найти сходство между самыми разнохарактерными писателями, даже между такими, которых странно и смешно было бы сравнивать в общем их значении. Возьмем хоть начало и некоторые места из середины «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и сравним характер рассказа этих мест с «Словом о полку Игоря», — тут найдется большое сходство в этих молодецких замашках и приемах рассказов, но следует ли из этого, что Лермонтов продолжал то, что начал певец Игоря? — Не только утверждать, даже опровергать эту мысль было бы очень странно. На каком же основании мы поверим, что *Лермонтов для России был тем, чем Байрон для Европы*? Во-первых, мы должны сказать, что Байрон для России был тем же, чем и для всей Европы; потому что все наши и поэты, и стихотворцы, и

даже простые «стиходелы» задолго до Лермонтова байронили — каждый по-своему, да и до сих пор многие из них продолжают эту потеху, у кого сколько достает сил; так что Пушкин, которого обыкновенно называют подражателем Байрона, всех менее об этом думал. Во-вторых, хотя у Лермонтова были замашки байроновские, но так как и между силами, и между обстоятельствами этих двух поэтов была целая бездна, то Лермонтов и не мог создать у нас никакой особой литературной школы; он имел и имеет очень многих поклонников; но мы не знаем, кого бы можно было назвать последователем его. В этом отношении даже влияние Марлинского было гораздо заметнее, нежели Лермонтова; он имел многих подражателей. Впрочем, здесь речь не о сравнении двух разнородных талантов, находившихся в различных обстоятельствах; на это нет ни мерки, ни штата, и писатели могут иметь большие достоинства, не имея ничего общего.

При этом случае необходимо рождается вопрос, почему Лермонтов непременно должен подходить под мерку Гоголя? Неужели это такое условие, без которого и талант не в талант? Ежели это правда, то — жаль, а делать нечего — надобно Лермонтову отказать в бессмертии; потому что он никак не может занять промежутка между «Ревизором» и «Мертвыми душами». Эти два произведения Гоголя, равно как и бо́льшая часть других, представляют нам мир таких людей, которые всем довольны и везде уживутся; переберите их всех: от Чичикова, который сумел из мертвых душ нажать питательного соку и нажать, как говорится, коку с соком, до Петрушки, который довольствуется процессом чтения, или до того Петра Ивановича, у которого зуб с свистом и который считает верхом благополучия, когда министр узнает о его существовании. Не таковы действователи у Лермонтова: эти люди неуживчивые, неумеренные, фанатики своих убеждений и самых неосновательных желаний; они все разрушают, не имея сил создавать. Гоголь, несмотря на пошлость созданного им мира, в большей части своих произведений любит его и любуется совершенством каждого своего создания; каждое лицо имеет свой образ, очерченный верно, отчетливо и с теплотою отеческой любви. Это нежная мать, которая возненавидит вас, ежели вы осмелитесь найти в ее дитяти какой-либо недостаток; потому что она, с могуществом сильной природы и пламенной материнской любви, произвела его; для нее и мир Божий прекрасен потому только, что в нем живет ее дитя, и даже себя любит и ценит потому только, что она мать этой красы мира. Лермонтов про-

изводил и создавал, удовлетворяя только необходимой естественной потребности и не думая, не заботясь о том, что произведется. Это нетерпеливый, беспечный, но гордый отец, который любит в дитяти своем самого себя, который хочет им блистать и удивлять всех, который готов отказаться от него и проклясть его, если бы тот уронил его имя; потому он развивает в своем ребенке только такие черты, которые могут поражать, ослеплять толпу, хотя бы это делало его нравственным уродом и поставляло в самое неестественное положение. Возьмем для примера драму «Маскарад». Не говоря уже об общем недостатке связности в целом, спросим всякого, кто захочет нам противоречить: естественны ли эти отношения лиц? Возможны ли эти характеры и положения их? Начнем с баронессы Штраль: она очень хорошо знает бездушного князька Звездича и из-под маски говорит ему ужасные истины, вовсе не шутя:

> Ты? — бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
> Самолюбивый, злой, но слабый человек...

И этого-то человека, которого далее она изображает самым ничтожным существом, она так любит, что решается прийти к ним в дом непрошенная, нежданная, и говорит:

> ...Я хочу
> Его спасти во что бы то ни стало — буду
> Просить *и унижаться: обличу*
> *Себя в обмане, преступленьи!*

И что же? Страсть к такому человеку, в нравственной уродливости которого убеждена умная, образованная женщина, — вовсе не чувственная, а платоническая, — она таила, скрывала ее, как святыню, до роковой минуты. А этот бездушный князек — чувствителен чуть не до слез, беспечен и доверчив, как ребенок, но неблагодарен, как диявол, неумолим перед прекрасною плачущею женщиною в припадке храбрости, которая ему вовсе не к лицу.

Что это за люди? Уродливость — не заблуждение; они неисправимы!

Главное действующее лицо этой драмы — Арбенин; он списан не с действительного мира, а с даровитого актера в разных ролях: то вы видите в нем Чацкого, то Кина[17], то Гамлета, то Отелло. Арбенин сначала является холодным резонером; он с холодною проницательностию замечает пороки общества; с спокойною стойкостию обыгрывает он шулеров, возвращает

князю Звездичу все деньги, которые тот проиграл этим игрокам-ремесленникам; уклоняется от всякой благодарности; зато потом, по подозрениям в волокитстве князя за его женою, хочет убить его сонного и только потому не исполняет этого намерения, что считает такую смерть слишком легким мщением; коварно затащив Звездича в игорный дом, обыгрывает его, вдобавок дает пощечину и отказывается от поединка; отравляет ядом свою жену, подозреваемую в измене; жестоко издевается над ее предсмертными муками и, с каким-то адским спокойствием, дает ей так умереть, не трогаясь ни простодушными жалобами, ни мольбами, ни угрозами суда Божия. Рядом с той комнатой, где лежит прах несчастной жертвы людского безумия, разврата и злобы, происходит самая оскорбительная комическая сцена. — Наконец является князь с каким-то неизвестным, который некогда был обыгран Арбениным и который какими-то тайными, ему только известными средствами устроил всю эту трагедию. Если бы их сложить обоих, то они бы составили нечто вроде Сильвио Пушкина, только пониже. — Они обличают Арбенина в отравлении жены, открывают невинность и чистоту ее; и — он сходит с ума! Впрочем, надо признаться, что образ Арбенина, несмотря на всю преувеличенность и неестественное сочетание несогласных черт в лице его, есть самый полный из всех лиц. — Итак, в чем тут согласие Лермонтова с Гоголем, у которого каждое лицо видишь перед собою живым, движущимся?

Не ясно ли после этого, что все произведения Лермонтова составляют развитие личной его думы? Эта дума более или менее отражается почти во всем, что он создал или произвел.

Нам скажут: поэт изображал людей своего века, изображал для того, чтоб дать живой интерес своим произведениям и вместе с тем резкий урок современному обществу; но, к сожалению, он достиг первой цели чисто на счет второй; потому-то поэт, действуя под влиянием века или, по крайней мере, под влиянием той идеи, которую он создал себе о своем веке, дал этим представителям страстей, эгоизма, холодного презрения к добру и равнодушия к злу и бедствиям людей какую-то нравственную силу и очарование; а те лица, которые должны бы проливать в душу теплоту утешительную или оставлять трогательное воспоминание, всегда остаются у него на дальнем плане, в тени, и трогаются только на минуту; оттого, что в них нет нравственной силы, они гибнут без борьбы; так — Леила в «Хаджи Абреке», Зара в «Измаил-Бее» и Нина в «Маскараде». Все это доказывает, что Лермонтов или совсем не имел творче-

ской силы духа, или дух его в развитии своем далеко не дошел еще до прямого сознания своей творящей силы и потому не знал законов искусства; или, наконец, эта сила, увлеченная внешними влияниями жрецов современно-вековой расчетливости, получила ложное направление.

Что сказать о «Герое нашего времени»? Зачем мы не сказали о нем прежде, чем о поэзии? Ведь это лучшее произведение Лермонтова? Оттого-то мы и не говорили об нем ни слова, что оно лучшее его произведение; мы не хотели смешивать его с другими. Там во всех произведениях, кроме драмы «Маскарад», которой, кажется, не дано последней отделки, не видим ни одного шага к совершенствованию; искусство ограничивалось только звучностию стиха и силою выражения; так что, судя по этим произведениям, по крайней мере по внешней отделке их, поэта можно отнести скорее к старой школе, нежели к новой. В «Герое нашего времени» Лермонтов в первый раз обнаружил это высокое стремление к искусству, эту бескорыстную любовь к своему произведению и выражение той художнической любви, которая ищет благородного наслаждения в совершенстве своих созданий; тут уже явно открылось его сатирическое направление; тут мы видим людей — представителей действительного мира — с их двойственною натурою, способною к добру и злу, с их грубою простотою и светскою испорченностию, с естественною народною смышленостию, с ленивым, добрым невежеством, с утонченными страстями, с рабскою покорностию предрассудкам и простого неведения, и светской образованности. Посмотрите хоть на Максима Максимовича: как он легко, живо высказывается с своим добродушием, с своими доверчивыми простодушными привязанностями, и как столкновение его с холодным, безответным эгоизмом посеяло в его доброй, восприимчивой душе сомнение! Изображение Печорина так полно и всесторонне, что не оставляет ничего более желать: вы видите его во всех положениях, при всех возможных отношениях — и он везде, становясь в уровень с обстоятельствами, остается неизменно верен своему коренному характеру. Хотите ли видеть в нем это неестественное сочетание того, что дала ему природа и что навязал ему деспотизм духа времени, — прочтите ссору и дуэль его с Грушницким: это торжество таланта и искусства!

Впрочем, и здесь не найдете того широкого, могучего искусства, которое дается только гению. Истинное гениальное искусство сосредоточивает все создание, как бы оно обширно ни было, на одной идее, дает ему единство интереса и поставляет

всех действователей в такие отношения, что они, несмотря на большее или меньшее их участие в действии, по личным своим особенностям и частному значению составляют необходимые условия для полноты и стройности целого. А в «Герое нашего времени» есть такие лица, присутствие которых здесь совершенно случайно, так что они могут быть и не быть, и повесть от этого ничего не выигрывает и не теряет; для них здесь нет такого дела, которое бы не могло быть исполнено другими лицами; оттого и характеры их нисколько не обозначились, и лица остались без физиономий. Это три отдельные повести, которые имеют свои особенные завязки, особенные развития и особенные интересы; в них главное действующее лицо одно; но какое отношение имеет Печорин в «Тамани» к Печорину — обольстителю Бэлы? Никакого! Итак, все доказывает, что Лермонтов был силач, способный поражать, но не возбуждать сочувствие.



А. И. ГЕРЦЕН

Из книги «О развитии революционных идей в России»

<...> Ничто не может с большей наглядностью свидетельствовать о перемене, произошедшей в умах с 1825 года, чем сравнение Пушкина с Лермонтовым. Пушкин, часто недовольный и печальный, оскорбленный и полный негодования, все же готов заключить мир. Он желает его, он не теряет на него надежды; в его сердце не переставала звучать струна воспоминаний о временах императора Александра. Лермонтов же так свыкся с отчаяньем и враждебностью, что не только не искал выхода, но и не видел возможности борьбы или соглашения. Лермонтов никогда не знал надежды, он не жертвовал собой, ибо ничто не требовало этого самопожертвования. Он не шел, гордо неся голову, навстречу палачу, как Пестель и Рылеев, потому что не мог верить в действенность жертвы; он метнулся в сторону и погиб ни за что.

Пистолетный выстрел, убивший Пушкина, пробудил душу Лермонтова. Он написал энергическую оду, в которой, заклеймив низкие интриги, предшествовавшие дуэли, — интриги, затеянные министрами-литераторами и журналистами-шпионами[1], — воскликнул с юношеским негодованием: «Отмщенье, государь, отмщенье!»[2] Эту единственную свою непоследовательность поэт искупил ссылкой на Кавказ. Произошло это в 1837 году; в 1841 тело Лермонтова было опущено в могилу у подножья Кавказских гор.

И то, что ты сказал перед кончиной.
Из слушавших тебя не понял ни единый...
...Твоих последних слов

Глубокое и горькое значенье
Потеряно... *[3]

К счастью, для нас не потеряно то, что написал Лермонтов за последние четыре года своей жизни. Он полностью принадлежит к нашему поколению. Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания. Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости. Свыкшись с этими чувствами, Лермонтов не мог найти спасения в лиризме, как находил его Пушкин. Он влачил тяжелый груз скептицизма через все свои мечты и наслаждения. Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе, она сквозит во всех его стихах. Это не отвлеченная мысль, стремящаяся украсить себя цветами поэзии; нет, раздумье Лермонтова — его поэзия, его мученье, его сила**. Симпатии его к Байрону были глубже, чем у Пушкина. К несчастью быть слишком проницательным у него присоединилось и другое — он смело высказывался о многом без всякой пощады и без прикрас. Существа слабые, задетые этим, никогда не прощают подобной искренности. О Лермонтове говорили как о балованном отпрыске аристократической семьи, как об одном из тех бездельников, которые погибают от скуки и пресыщения. Не хотели знать, сколько боролся этот человек, сколько выстрадал, прежде чем отважился выразить свои мысли. Люди гораздо снисходительней относятся к брани и ненависти, нежели к известной зрелости мысли, нежели к отчуждению, которое, не желая разделять ни их надежды, ни их тревоги, смеет открыто говорить об этом разрыве. Когда Лермонтов, вторично приговоренный к ссылке, уезжал из Петербурга на Кавказ, он чувствовал сильную усталость и говорил своим друзьям, что постарается как можно скорее найти смерть[6]. Он сдержал слово.

Что же это, наконец, за чудовище, называемое Россией, которому нужно столько жертв и которое предоставляет детям

---

* Стихи, посвященные Лермонтовым памяти князя Одоевского, одного из осужденных по делу 14 декабря, умершего на Кавказе солдатом.

** Стихотворения Лермонтова превосходно переведены на немецкий язык Боденштедтом[4]. Существует французский перевод его романа «Герой нашего времени», сделанный Шопеном[5].

своим лишь печальный выбор погибнуть нравственно в среде, враждебной всему человечеству, или умереть на заре своей жизни? Это бездонная пучина, где тонут лучшие пловцы, где величайшие усилия, величайшие таланты, величайшие способности исчезают прежде, чем успевают чего-либо достигнуть. <...>





А. Д. ГАЛАХОВ

Лермонтов

<отрывки>

III

Те два образа, титанический и мелкий, о которых мы упоминали в предыдущей статье: один — наделенный мощными способностями духа и тела, часто изнемогающий от избытка сил, другой — всегда бессильный и своею слабостию возбуждающий не только сожаление, но и презрение, — эти два образа выступают постоянно и в сочинениях Лермонтова.

Типы могучих характеров нам уже известны: это Измаил, Арсений, Орша, Мцыри, Арбенин, Демон, Печорин; это, наконец, сам Лермонтов. Типы слабых натур или являются перед нами лицом к лицу, или знакомятся с нами посредством описаний и лирических излияний самого автора. Они ничтожны иногда до презрения, каков, например, в «Маскараде» князь Звездич, иногда до смешного, каков, например, в «Герое нашего времени» Грушницкий. <...>

Но и могучие герои Лермонтова платят дань общей судьбе современного поколения, они также причастники его немощей, заражены тою же болезнию. Двойственность лиц, титанических и мелких, повторяется и в двойственности титанического образа. Герой и сам видит, и другим дает видеть раздвоение своей натуры: одна ее половина сильная и деятельная, выдвигающая его на передний план; другая — ослабленная и растленная, приравнивающая его пигмеям. Ослабление, как нам уже известно, совершилось влиянием мысли, анализа, сомнения, которое не только поражает энергию воли, но иногда и вовсе осуждает на вялую жизнь. «Во мне два человека, — гово-

рит Печорин, — один живет в полном смысле слова, другой мыслит и судит его». Мцыри противопоставляет человека коню и отдает предпочтение последнему, ибо он умеет в чужой степи сбросить с себя седока и найти прямую и короткую дорогу на родину. Природным чувством бессознательное существо достигает цели, тогда как сознание часто мешает нам достигнуть цели. Хилость одолевает нас. Мы — темничный цветок, боящийся света и опаляемый лучами даже утреннего солнца. Подобно шильонскому узнику, мы вздыхаем по тюрьме, к которой привыкли, вздыхаем выпущенные на свободу, от которой отвыкли[1]. Сколько завидует герой бодрой силе животного инстинкта, столько же завидует он наивным заблуждениям, которые у предков наших могли идти рядом с силою воли, не препятствовали уверенности, дающей уму и сердцу спокойствие, наслаждению истинную сладость, делу орудие. <...>

В числе жалких потомков, «скитающихся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха», Печорин дает место и себе: «В напрасной борьбе я истощил и жар души, и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге».

Немощь современного поколения, которого грядущее или темно, или пусто и которое ветшает в бездействии, под бременем познания и сомнения, всего яснее и определительнее раскрыта в лирическом стихотворении «Дума», одной из самых печальных элегий и вместе одной из самых правдивых и обидных сатир. Не выписываем ее, как известную всем, вероятно даже наизусть. Эта сатира-элегия характеризует действительную болезнь эпохи, истинное чувство поэта, не чуждого той же боли, главный, если не единственный, источник его грусти о других и себе, его ненависти к другим и себе.

После этого понятна антипатия Лермонтова к состоянию людей, нами представленному, равно как его симпатия ко всему, что противоположно подобному состоянию. Все, выказывающее свежие силы или восстановляющее силы истощенные, любовно привлекает его. Он всегда готов срывать лживо-изящный покров, которым думает замаскироваться пустота сердца, фальшь ума. Он скоро задыхается в атмосфере официального света, но так же скоро отдыхает на вольном просторе степи, когда мчится на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра. Первобытность дикого народа или наивность простого человека служит для него убежищем от разных бед-

ствий полуобразованного общества, стоящего на рубеже Европы и Азии. Особенно негодует он на лицемерие столичной жизни, где думают одно, а делают другое, где так просвещенны, что не могут уже думать иначе, и так растленны, что лишены способности обратить мысль в дело. Понятно также, почему Лермонтов выбирает нередко в своих поэмах местом действия Кавказ, а действующими лицами горцев, народ первобытный, не утративший естественных сил и готовый отважно заявить их при каждом случае. Это герои, хотя и дикие. Если черкес привязан к родине, привязанность его могущественна, как у Мцыри; если он считает себя обиженным, мщение для него неотразимый долг, как у Хаджи Абрека. При многих предрассудках и суевериях, необходимых принадлежностях варварского племени, у него есть сила в руке и уверенность в душе. Он умеет владеть кинжалом и не задумается отравить ядом.

Вследствие того же Лермонтов от настоящего времени охотно обращается к годам старым, царствованию Грозного. Предки наши, менее нас знавшие, пользовались, однако ж, благами, для нас заветными, как бы невозможными при знании развитом. У них воля не состояла в обратном отношении к мысли. Раз убежденные в долге или необходимости поступить так или иначе, они не откладывали дела, не раздумывали при его совершении, не раскаивались по совершении. Опричник, полюбив купеческую жену, ласкал ее без боязни, а купец тоже без боязни умел отомстить за свою честь, «не дать свою верную жену на поругание злому охульнику». Боярин Орша и Арсений, хотя вызванные для воплощения байроновских идей, были люди твердые: тот крепко стоял за власть и честь отца, этот за свою независимость. Наконец, вследствие того же самого, Лермонтов питает такое расположение к личностям простым, чуждым лицемерия и аффектации, к детям, у которых и быть не может разлада между силами духа и стремлениями жизни, и не к детям, вроде Максима Максимыча, сохранившим за собою естественную гармонию человека. Описав впечатление, произведенное на штабс-капитана видом с Гуд-горы, Лермонтов прибавляет: «В сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и бумаге». Печорин приязненно сошелся с доктором Вернером не потому собственно, что доктор умен и остроумен, а потому, что при этих качествах он не заразился обычными недостатками людей образованных: он прост в обращении, во взгляде на жизнь, в поступках. О сочувствии героев Лермонтова и самого Лермонтова к природе, как

вытекающем из того же источника, мы уже говорили в первой статье.

Вину такого жалкого состояния современных людей Лермонтов приписывает цивилизации. Нельзя нисколько усомниться в его понятии об этом предмете, которое свидетельствуется многими местами его сочинений. Так Арбенин, хотя и сильный человек, прижат к земле нашим веком наряду с другими: *он изнемог под гнетом просвещенья:* любить он не умел, а на мщенье не решался, при всем хотении мстить; смеясь над своим слабоволием, он горькою иронией оканчивает один из своих монологов:

Так, *в образованном* родился я народе:
Язык и золото — вот наш кинжал и яд.

Одна из лирических тирад в «Измаил-Бее» указывает на бесчестное обыкновение *образованных людей* — не отдавать своей души вместе с рукою. «Дума» оплакивает наше поколение за то, что оно бездейственно дряхлеет под *бременем познанья* и сомненья, что оно иссушило ум *наукою* бесплодною. Стихотворение «Поэт» называет современных певцов осмеянными пророками, ибо в наш изнеженный век они утратили свое назначенье, променяв на золото ту власть, которой свет некогда внимал с благоговением:

Нас тешат блестки и обманы;
Как ветхая краса, *наш ветхий мир* привык
Морщины прятать под румяны.

Таким образом, просвещение является у Лермонтова бременем, или игом, которое гнетет нас, иссушает ум, поражает бездействием волю. Благодаря ему ветшает мир; благодаря ему мы жалкие, хотя и образованные, потомки предков почтенных, хотя и необразованных. От него человек, по энергическому выражению Гоголя, становится дрянью и тряпкой[2].

Настроение жизни, против которого сильно негодует Лермонтов, действительно заслуживает негодования людей здравомыслящих. Хотя жестоко поступать с Грушницким, Мери, князем Звездичем и другими им подобными так, как поступили с ними герои нашего поэта, лишая их спокойствия, чести и даже жизни: ибо эта жестокость есть своего рода неразумие и несправедливость; но совершенно разумно и справедливо вооружаться всеми законными способами против нравственной болезни во имя нравственной трезвости.

Если тревожное состояние духа обязано своим происхождением известным историческим обстоятельствам и, как естественное, вполне последовательное явление, доступно не только объяснению, но и оправданию, то при дальнейшем своем развитии оно способно уклониться в сторону, принять искаженный вид, обратиться, по воле нас самих, в уродливость и, таким образом, не теряя возможности быть объяснимым, терять право на защиту и оправдание. Человеку нетрудно извратить свою природу: умный нередко отрекается от своего ума, больной считает себя здоровым или находит удовольствие в ясно сознаваемой болезни. Многие, чувствуя неловкость положения, в которое зашли они, нисколько не стараются из него выйти; напротив, они укрепляются за ним силою привычки, получают вкус к фальшивому и неестественному, остаются добровольными мучениками бесплодного существования, ибо не только легко переносить эти мучения, но и приятно ощущать в них какую-то неопределенную сладость. Иное дело — внутренние страдания людей, у которых сила мысли и чувство нравственности действительно глубоки: здесь раскрывается героизм скорби — вполне истинный и сильный и потому вполне достойный общего сочувствия. Иное же дело героизм, разменянный на мелкую монету, который мы напускаем на себя, который становится потом предметом моды, окружает нас искусственною, нами самими созданною атмосферой. Зная ее заразительность, мы дышим ею охотно, вместо того чтобы выйти на свежий воздух...

При таком искусственном, превратном настроении духа, при такой привычке к нездоровым элементам человеческой жизни важное не отличается более от неважного, мечтательные, воображением созданные горести узаконяются наравне с действительными, и даже первым отдается преимущество пред последними. У человека есть все, что нужно для счастия, а он видит в себе несчастного. Нося в груди своей так называемую *скорбь мира*, он не замечает вблизи себя действительной скорби и страданий. Ему трудно прожить и один день, тяготящий его своим ровным, давно изведанным течением, а другие мужественно и с самоотвержением изживают долгую жизнь лишений, не представляющую им и надежды на облегчение. Его боль, часто вычитанная из книг или заимствованная от других примеров, становится для него предметом психологического анализа, целью сердечной привязанности. В этой свычке с тем, от чего следовало бы отвыкать как можно скорее, играет немаловажную роль тщеславие. Привычка *так* мыслить и чувство-

вать есть особый эпикуреизм, комфорт вроде мягкой мебели и прихотливого обеда. Тщеславный кокетничает своею внутреннею настроенностию или, вернее, расстроенностию, любуется ею, делает из нее парад. Само собою разумеется, что подобному эпикурейцу нетрудно попасть с течением времени в разряд дюжинных донжуанов. Страдалец оканчивает свой век фатом.

Впрочем, это только смешная сторона дела и потому еще менее важная. Но есть в нем сторона опасная и, следовательно, очень важная. Под опасностию надобно разуметь искажение мысли и чувства и привычку к искаженному состоянию умственно-нравственной природы человека.

Непосредственное чувство утрачено. И наслаждение и страдание совершаются посредственно, под надзором мысли, при сознании, часто холодном, того, что проходит в нас именно в то время, когда бы, кажется, анализ вовсе не мог иметь места, когда бы долженствовало в нас затихнуть всему, кроме живого чувства бытия. Новейший эпикуреизм, говорит Юлиан Шмидт в своем резком, хотя и основательном, суждении о некоторых произведениях повествовательной французской поэзии*[3], вовсе не похож на эпикуреизм, собственно так называемый. В самом разгаре страстей он умеет сохранять воздержание и холодность; упоение чувств не мешает ему рассуждать о том, какое впечатление произведет оно и на самого эпикурейца, и на его ближних. Он приобрел легкую наклонность к представлениям пламенной любви примешивать представления мрачной смерти, осмеивать и презирать чувство в тот самый момент, когда оно достигло высочайшей степени сладости, ощущать мучительную пустоту в сердце при видимом избытке наслаждения, жаждать бесконечного удовлетворения, которое не может быть нашим уделом. Он наслаждается своею греховностию, сознавая ее как греховность. Он удивительно любит разнообразное, хитрое смешение самых утонченных духовных и чувственных наслаждений. Прелесть контраста, алчность к переменам увлекает его до того, что он охотно выступает из одной сферы ощущений в другую, совершенно ей противоположную. Недостает ему искренности, задушевности, полнодушного растворения в испытываемом чувстве, которое он как бы только что терпит. Нет в его страсти того самозабвения, которым даже подкупается строгий судия и которым смягчается проступок. Это особенного рода странный пиетизм[4]: чтоб изведать сла-

* «Geschichte der französischen Literatur».

дость раскаяния, он намеренно совершает какое-нибудь преступление.

Тот же самый факт искажения обнаруживается и в области мысли. Пытливость ума, столь законная и благородная в своем правильном возникновении и ходе, — обращается в праздную гимнастику, которая обессиливает дух, созданный для деятельности, и делает его неспособным к исполнению долга. Широко распространенная образованность дает возможность даже и ленивым познакомиться с духовными побуждениями. Чтение книг сообщает нам очень многое без большого для нас труда. Мы узнаем желания и чувствования, которых еще не могли иметь. Эти чувствования, преждевременно явившиеся, противопоставляются дальнейшему, действительному опыту жизни как чистый идеал. Ум утомляется прежде, чем он серьезно мыслил; сердце изнашивается прежде, чем найден порядочный предмет для сердца. При первом столкновении с действительностию, с одной стороны, идеал разлетается, как мечтание, с другой — долгое пребывание в атмосфере бесплодного мышления притупляет волю: ибо работа мысли сосредоточивалась не на положительном утверждении или отрицании, особенно не на утверждении, необходимом для действования, а на скитальчестве между разными сферами, на созерцании вопросов, преднамеренно и добровольно поставленных, на разборе основ, на которых должно утверждаться положение чего-либо. Медлительность, нерешительность умственная сообщает и поведению нерешительность, медление. Плодом такого провождения времени оказывается постоянное стремление отрицать единственно ради отрицания, сомневаться только из любви к сомнению!

То, что выработано вышесказанною умственною гимнастикой, облекается именем идеала, который ставится потом в прямую противоположность с жизнию. Состояние, в котором пребывает человек, достигший подобного идеала, называется борьбою между жизнию и идеалом, действительностию и внутренним стремлением. Но такого разрыва между внутренним и внешним никто не осудит, если он истинный, а не мнимый. Беда в том, что при создании идеала важную ролю играет *нравственная незрелость мысли*, бессильная видеть истину мира и выработать подлинное на него воззрение. Недовольство самим собою и другими, страдание при отсутствии согласия между искомым и данным часто происходит не от действительного нестроения общества и всего света, не от сомнения в истине и прочности идеала, который противоречит и обществу и свету, а

от противоречия между различными идеалами, замышляемыми и вымышляемыми идеалистом. Неясное настроение духа причиною тому, что исключительные случаи и патологические моменты собственной жизни человек возводит в нечто общее, в правило или закон; оно причиною смешения пределов чистой мысли, постоянной и одинаковой для всех, и поэтического чувства, мгновенно приходящего и мгновенно уходящего; оно причиною, что капризные требования чувства ценятся наряду с законными тенденциями мысли. Отсюда убеждение в мнимом превосходстве мечтательного и идеального над обыкновенным разумом и силою вещей; отсюда попытка творить жизнь искусственную, которая, конечно, не удовлетворяет потребностям здорового человека; отсюда гордая замашка задавать себе как можно более проблем трудных, многосложных и часто нелепых и потом, при неуменье разрешить их, ропот на землю и небо; отсюда же, наконец, еще более высокомерная попытка окончательно решить поставленные вопросы не помощию науки и опыта, а излиянием субъективного чувства. При этих вопросах, имеющих в виду не менее как реформу общественную, или даже и всемирную, реформатор все приносит в жертву своему личному взгляду — и природу, и историю. История, говорит он, есть ряд ошибок и заблуждений: мы начнем истинную, новейшую историю, первая страница которой открывается нашею книгой или статьей. Природа, продолжает он, не существует независимо от человека: мы творим природу, смотря на нее, как нам угодно, и делая из нее, что нам нужно. В таком виде преобразователи, конечно, имеют все значение их родоначальника Герострата.

Как ни печальны результаты вышеизложенного настроения духа, несправедливо обвинять за них, вместе с Лермонтовым, просвещение. Без сомнения, он разумел под этим именем дурное, превратное направление образования или неизбежные невыгоды цивилизации развивающейся. На пути этого развития действительно есть моменты, когда возникают искусственные и неправильные отношения между людьми вместо разумных и естественных, когда мыслящая личность чувствует внутренний разлад с собою и со всем ее окружающим. В такую эпоху являются и аффектация, и страсть к эффектам, и лицемерие, и все другие, частию смешные, частию вредные наплывы, как необходимое почти зло каждого развития, ибо потеря природной, детской наивности не вознаграждена еще приобретением наивности высшей, простоты мудрой. Но в дальнейшем своем преуспеянии просвещение гонит все ложное и злое. Контраст

между тем, что есть, и тем, что должно быть, мало-помалу исчезает. Высшая образованность согласуется с благороднейшими наклонностями природы; в жизни водворяется спокойствие сознательное, трезвость духа; примирение, внутренняя гармония становится уделом человека. Хотя Лермонтов ничем не оговорил своих выходок против образования, то есть не обозначал, какое значение придает он тому, что служит предметом его гнева или иронии, но мы никак не можем себе представить, чтобы такой талант и такой ум решился серьезно вздыхать по грубой первобытности народа и детской простоте человека, предпочитая эти качества всем общественным успехам.

Но каким образом в русском обществе сформировалось подобное духовное настроение, против которого сильно негодует Лермонтов и которым овладела русская литература, изобразив его в типе слабовольного человека?

Если настроение это, как своего рода болезнь, приписывается Лермонтовым «гнету просвещенья», то разумеется, что оно могло явиться только в среде людей образованных.

У нас не было прямых, непосредственных причин, которые в некоторых сферах западной жизни вызывали то мимоидущее состояние, которое объяснено выше. Мы познакомились с ним большею частию не из собственного, а из чужого опыта. Тем не менее переходная эпоха с ее главными отличиями нам очень известна и Лермонтов может быть сравниваем с Байроном, даже получить почетное название русского Байрона, не по одному обычаю старинных наших критиков, благодаря которым явились у нас свои Горации, Малербы, Расины и Лафонтены. Сочинения его, несмотря на значительный элемент подражательности, служат верным отражением действительности. Другими словами: поэзия его подражательна в том же смысле, в каком подражательна и образованность наша, и самая жизнь, о которых нельзя же сказать, что они призрак, а не действительность. Поэзия Байрона и поэзия Лермонтова столько же однородны, сколько и искренни. Различие между ними, равно как и различие между двумя действительностями, которые в них представлены, заключается не в сущности, а в объеме и степени. Различие по объему состоит в том, что у нас гораздо менее, чем на Западе, то общество, болезни которого раскрыты Лермонтовым; различие по степени состоит в том, что и самые болезни слабее. Общество таких людей, каких мы видим в «Думе», не обнимает даже целого общественного круга, а слагается из единиц и десятков. Однако ж эта малая доля имеет полное право на внимание мыслящего, с одной стороны, на по-

этическое ее воспроизведение — с другой. Ибо там и здесь главное дело не величина общественного круга, а его действительное существование, условленное разными причинами[5]. <...>

В среде духовной атмосферы, которая отличается напряжением мысли и ослаблением воли, пытливостию ума и недостатком энергии, нужной для деятельности, являются иногда люди исключительные, не в пример большинству. Их также коснулась зараза времени; в натуре их также совершилось раздвоение, по которому одна ее половина живет в полном смысле этого слова, а другая мыслит и судит; их также разумела «Дума», оплакивая пустоту и мрак современного поколения: однако ж по особенным дарам природы они возвышаются над общим уровнем и не могут помириться с окружающим их миром. К числу таких людей относятся герои Лермонтова, преимущественно Печорин.

Печорин сознает в себе эту врожденную мощь. Вопросы о самом себе, о цели своей жизни нередко выступают перед ним, особенно в те минуты, когда он видит чудное, фаталистическое сплетение судьбы своей с судьбою других: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно, она существовала, и верно, было мне назначение высокое, потому что *я чувствую в душе моей силы необъятные...* Уж не назначен ли я судьбою в сочинители мещанских трагедий и семейных романов — или в сотрудники поставщику повестей, например, для “Библиотеки для чтения”?.. Почему знать? *Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками!..* Гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением при сидячей жизни и скромном поведении умирает от апоплексического удара».

Вот как смотрел на себя Печорин! Он различал в себе человека с могучею организацией, существо гениальное, из разряда Байронов или Александров Великих, с высоким назначением на земле. Отчего же цель не достигнута, поток жизни проложил себе дорогу не соответственно назначению? Могут быть тому разные причины. В одном месте Печорин берет всю ответственность на себя: «Я не угадал назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни». Но в других местах, напротив, он отклоняет от себя вину и таким образом

7 Зак. 3178

ставит в затруднение читателя, который желал бы объяснить себе настоящий источник его действий.

Человек, одаренный мужественными способностями, одарен с тем вместе и могущественною жаждою деятельности. Деятельность должна служить необходимым выражением его силы, которая находит в себе двоякое побуждение: и природный инстинкт, вызывающий ее наружу, и образованное понятие об ее употреблении, запрещающее ей сидеть сложа руки. Что ж, если по каким-либо условиям время не благоприятствует развитию всего сильного и гениального? если оно осуждает или на бездействие, или на пустоту деятельности? Нет поприща, где бы оказалась возможность развернуться и прилично, и широко; но есть много преград к развитию. Душа, оскорбленная таким порядком дел, испытывает тягостное противоречие не только между идеалом и действительностью вообще, но между идеалом и ближайшею средою. Сила, не находя исхода, пробивает себе другой путь. Желая заявить себя, она истощается на что-нибудь, часто на пустое и недоброе. Печорин похищает и бросает Бэлу, оскорбляет Мери, терзает Веру, убивает Грушницкого. Опыты его деятельности — ряд самых неприятных столкновений с ближними: она истощается в волокитстве, в преследовании таких ничтожных личностей, как Грушницкий или князь Звездич, в обидном обращении с такими добрыми личностями, как Максим Максимыч. Вся его забота проходит в том, чтобы выказать свое превосходство. Затем он уединяется в высокомерной эгоизм — это единственное пристанище сердца, презирающего свет, подобно тому как хищное животное, утолив стремление к хищничеству, скрывается в своей берлоге*.

Вооружаясь против «гнета просвещенья», которое будто бы сделало нас ничтожными, слабовольными лицемерами, сами герои Лермонтова страдают полуобразованием. В них легко рассмотреть цивилизованное варварство. Не по одной антипатии к поверхностному европеизму Лермонтов обращается к горцам и России XVI века. Здесь действовало известное внутреннее сочувствие: c'est son faible** — можно сказать о нем. Идеалы, им выведенные даже из среды европейской, дики, неистовы; деспотичный Арбенин, Печорин, Радин, поставленные рядом с героями Байрона, должны завидовать их гуманности и разумности действий. Арбенин любит Нину, но как мстит

* См. статью Рене Тальяндье «Poëtes et Romanciers de la Russie» в «Revue des deux mondes» (1855, февраль, книжка первая)[6].

** это его слабость (*фр.*). — *Сост.*

ей? — Хуже Отелло. Вера не столько предмет истинной страсти Печорина, сколько игрушка его тирании и чувственности. Когда он, уморив коня в поездке к Вере, заплакал как ребенок, то были не слезы сердечной привязанности, а, скорее, слезы досады, беснующейся на неудачу прихоти. Тиранические, роковые наклонности нисколько не возвышают его ни над жителем нашей старины, бояриномъ Оршей, ни над жителем Кавказских гор, Хаджи Абреком. Неужели думал Лермонтов реставрировать хилых своих современников, освободить их из-под гнета мирной цивилизации посредством подобных идеалов? Шиллер, в рассуждении о наивной и сентиментальной поэзии, запрещает идиллику обращаться назад, к детству, чтобы не покупать себе желанного покоя ценою драгоценнейших приобретений ума; человека, не могущего воротиться более в Аркадию, предписывает он вести в Элизиум[7]. Неужели этот Элизиум в эпохе Иоанна IV или на вершинах Кавказа? Такова ли profession de foi* нашего поэта? И в этом ли смысле надобно понимать его стихотворение: «Нет, я не Байрон, *я другой*»? Было бы странно и жалко убедиться в таком взгляде на общество, хотя лица, с которыми мы познакомились, своим образом мыслей и действий заставляют видеть в себе адептов этой, а не иной «общественной философии».

Отсюда прямой переход к нравственному значению героев Лермонтова. Объяснить возможность того или другого образа действий не значит еще вполне с ним расквитаться: следует определить его законность или противозаконность. Различные влияния раскрывают перед нами причины, почему такой-то человек вышел тем, а не иным лицом; они могут даже в известной мере оправдать его, если он выказал себя дурною личностью; но это только обстоятельства, облегчающие виновность, а не оправдывающие ее, circonstances atténuantes**, как говорят французы, не более. Преступный характер, уклонившийся при таких обстоятельствах от нравственного начала, заставляет смотреть на себя снисходительнее: самое же начало остается непреклонным.

Если *нельзя* было герою известного времени действовать так, как бы ему хотелось, даже (допустим и это) как бы следовало по его понятиям; то все-таки совести каждого неизбежно представляется вопрос: *должно ли* было действовать ему так, как он действовал? Кто имеет право (и себе допустить, и дру-

---

* исповедание веры (*фр.*). — *Сост.*

** смягчающие обстоятельства (*фр.*). — *Сост.*

гим позволить) посвятить жизнь мщению за бессилие, на которое он обрекается современною обстановкой жизни? Кто имеет право, удовлетворив чувству мщения, утешаться им, как будто в этом удовлетворении единственный долг человека и гражданина, а в этом горьком утешении единственная награда за подвиг мстителя? И кому же мстить? Тем, которые нисколько не участвовали в печальной жизненной обстановке? В жизни много путей, в обществе много обителей, где можно найти честный приют и серьезную цель: ибо честь и серьезность измеряются не обширным кругом служения, не внешним его блеском, а отношением их к долгу. Кто, помышляя о своих высоких силах, пренебрегает или скучает бременем невысоких обязанностей, в душе того очень много высокомерия и нисколько нет истинной любви к общему благу. Он — аристократический белоручка, бегающий черной работы и брезгающий чернорабочими. Его протест вытекает не из бескорыстной преданности правде: его протест — гневный голос самолюбия, раздраженного неудачею гордых покушений, заносчивых притязаний. В том случае, когда архитектор лишен возможности воздвигать новое здание по своему замыслу, пусть он будет простым каменщиком: пусть готовит камни для будущего здания или расчищает мусор в здании разрушенном. Поденщик, делающий свое дело, почтеннее гения, ничего не делающего или, что еще хуже, делающего ничего. Искренние заботы о собственном и общественном совершенствовании неминуемо связаны с готовностию на жертвы. К жертвам, самозабвению, разумному примирению не способны герои Лермонтова. Они или пассивны и праздны, или тревожны и разрушительны. Им нравится возбуждение единственно ради возбуждения. Их деятельность без всякого содержания. Они руководствуются не идеей долга и созидания, а инстинктом хищничества и нестроения. Это — элемент противообщественный, враждебный самому принципу общества, своего рода Аттилы[8], то истребляющие, то скучающие. Аристотелево определение человека как существа, назначенного жить в связи, обществе[9], им не к лицу; они оправдывают определение Гоббеса, который в человеке видел природного врага каждому человеку[10].

Мы не знаем, какова именно нравственная точка зрения самого автора на личности, им созданные; однако ж не можем не заметить, что эти личности выставляют себя с красивой стороны и часто любуются собою. Повесть их жизни — более ее апология, гораздо менее — ее осуждение. Не можем также не заметить, что в отношении к ним Лермонтова легко различить

сочувствие и нелегко отыскать антипатию. Он не смотрит на них иронически, говоря: «Вот жалкий герой нашего времени, больного слабоволием и бездействием, сам зараженный теми же болезнями!» или: «Вот чем в наше время сильный человек принужден заявлять свою силу!» Нет, Печорин, Арбенин, Радин поставлены им на значительно-высокие подмостки, окружены обаянием, могущим привлекать к ним сердца многих, преимущественно молодых, людей. Они кокетничают своею силой, выставляют ее напоказ, делают из нее парад. К ним как нельзя лучше идут слова, сказанные об Адольфе Бенжаменом Констаном, который, по предположению некоторых, изобразил в вымышленном герое дурные черты своего характера, тщеславие и изменчивость, но который с тем вместе произнес им правдивый упрек:

«Я ненавижу фатство ума, который думает оправдать то, что он объясняет; ненавижу тщеславие, которое занимается само собою, рассказывая учиненное им зло; хочет возбудить к себе сожаление, описывая себя, и, носясь невредимо над развалинами, анализирует себя вместо того, чтобы каяться. Ненавижу слабость, которая всегда обвиняет других в своем бессилии, не замечая, что причина зла не вне ее, а в ней самой. Адольф за свой характер наказан своим же характером; наказан потому, что не следовал ни по одному постоянному пути, не выбрал ни одного полезного поприща, истощал свои способности без всякого направления и силы: направлением служил ему каприз, силою — раздражение. Обстоятельства очень мало значат, все дело в характере. Напрасно расстаются с людьми и предметом, нельзя расстаться с самим собою. Можно изменить положение, но в каждое новое положение такой человек вносит муку, от которой желал бы он освободиться; перемена места не исправляет его, она прибавляет только к сожалениям угрызения совести, к ошибкам — страдания» [11].

В тоне рассказа Печорина, в способе ведения интриги, даже в языке и слоге ясно видишь отпечаток блеска и тщеславия. Здесь Лермонтов подражал приемам французских романов, как в главных свойствах характера подражал он Байрону. По складу своему, по внешнему, так сказать, покрою «Герой нашего времени» с своим доктором Вернером, напоминает скорее «La confession d'un enfant du siècle» [12], где также есть доктор, чем так называемые романтические поэмы Байрона.

Не один Бенжамен Констан, но и Шатобриан жалел о тревоге своего героя (Рене), проводившего жизнь в бесплодных мечтаниях, а не в плодовитой деятельности. Историки литературы,

например Гервинус[13] и Ю. Шмидт, также порицают высокомерные притязания, гениальничанье людей, подобных тем, о которых мы говорили. В более зрелом возрасте, при более трезвом взгляде на жизнь и деятельность и при более серьезном направлении того и другого, ложный героизм не обманывает более: чувствуется настоятельная потребность героизма истинного. В наше время герою не нашего времени, печального и потому еще, что оно производило таких героев, мы вправе сказать то же самое, что миссионер и Шактас, слушавшие повесть Рене, сказали ему в заключение рассказа:

«Ничто в этой истории не заслуживает сожаления. Я вижу юношу, упрямо преданного химерам, которому ничто не нравится и который освобождается от бремени общественного служения, чтобы предаться бесполезным мечтаниям. Человек, презирающий мир, не есть еще человек великий. Ненависть к людям и жизни происходит от недостатка дальновидности, от узкого кругозора. Расширьте горизонт ваш, и вы убедитесь, что все несчастия, на которые вы сетуете, чистая ничтожность... Что делаете вы здесь, в глубине лесов, влача бесполезно дни и пренебрегая всякою обязанностию?.. Высокомерный юноша, думавший, что человек может довольствоваться только самим собою! Уединение усугубляет душевные силы и в то же время отнимает у них предметы деятельности. У кого есть силы, тот должен посвятить их на служение ближним; оставляя их бесплодными, он в то же время чувствует тайную нищету, и рано или поздно небо ниспошлет ему страшное наказание».

«Миссисипи, еще в начале своего истока, жаловалась на то, что она только прозрачный ручеек. Она требовала снегов у гор, вод у потоков, дождей у бурь, и вот она выступает из берегов своих и затопляет прекрасные берега свои. Надменный ручей восхищается своею силою; но как только увидел, что на пути его все исчезает, что он одиноко течет в пустыне, что волны его постоянно возмущены, он пожалел о скромном русле, изрытом для него природою, о птицах, цветах, деревьях и ручьях, бывших некогда скромными спутниками его мирного течения»[14].

В заключение статьи нашей, имевшей предметом не всестороннее исследовать поэтическую деятельность Лермонтова, а только *рассмотреть значение того идеала, который является во всех его произведениях,* сообщая им главный характер, считаем не бесполезным представить ее содержание в кратких положениях:

Любимый герой нашего поэта, под разными именами выведенный в повествовательных и драматических пиесах, есть, в

сущности, одно и то же лицо. В том же виде выступают черты этого лица и в лирических стихотворениях.

Характер этот весьма сходствен, иногда тожествен с героями Байрона.

Причина такого сходства, с одной стороны, в подражательности и, может быть, в сходстве характеров и общественных положений поэтов, с другой — в общем настроении европейских образованных классов. Почему вопрос о поэзии Лермонтова обращается в вопрос о поэзии Байрона, иначе — о поэзии переходной эпохи.

Поэзия переходной эпохи создала две личности: одну — слабовольную и пассивную, другую — энергическую и порывающуюся к деятельности. На последней отразились также болезни века: скептицизм, страсть к анализу, нерешительность, почему в ней ясно различается внутреннее раздвоение.

Оба типа начертаны Лермонтовым, но преимущественно и с бо́льшим развитием — второй, в лице Печорина, Арбенина, Измаил-Бея, Радина, Демона и других. Все они страдают означенным раздвоением.

Кроме влияния общеевропейской образованности, которое мы испытываем наряду с другими народами, герои Лермонтова приняли влияние собственно национальное, то есть подпали действию известной эпохи: поэтому они выражают действительность, запечатлены истинностию, а не принадлежат к вымыслам, не суть результаты простого заимствования у других поэтов.

Указанные болезни эпохи, делающие человека слабым, бесхарактерным, самолюбивым, злым, Лермонтов объясняет «гнетом просвещенья», при котором утрачиваются естественные благородные инстинкты. Им противопоставляет он достоинства старины или жизни младенствующих, диких народов. В этом его общественная философия.

С нравственной точки зрения действия героев Лермонтова не могут быть оправданы: они безнравственны и в гражданском, и в общечеловеческом отношении.

Что касается до художественного значения поэзии Лермонтова, то высокое достоинство его не подлежит сомнению. Мы не входили в разбор его, предоставляя это другим. Цель наша, повторяем, состояла в том, чтобы рассмотреть *внутреннее значение образа,* начертанного Лермонтовым, как главного идеала его ума и фантазии.





А. А. ГРИГОРЬЕВ

Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда

<отрывки>

I. ВВЕДЕНИЕ

Оппозиция застоя[1] недаром накинулась с ожесточением на Лермонтова при самом первом его появлении на литературную арену.

То была великая художественная сила, которая шла, так сказать, на помощь к отрицательному взгляду, узаконивала его неясные предчувствия, раскрывала ему новые обширные горизонты.

Ни оппозиция застоя, ни сам отрицательный взгляд не знали еще тогда, да, конечно, и не могли знать, что эти обширные горизонты, в сущности, только мираж, что за ними, за этими туманными картинами, поворот к почве, поворот к народности, что в самом Лермонтове готовился, по справедливой догадке Гоголя, один из великих живописцев нашего быта[2].

Инстинктивно-пророческое предвидение великих поэтов — факт несомненный, хотя вовсе не мистический, а объясняемый стихийными началами их природы, ее самостоятельными данными, которые, даже и подчиняясь могущественным веяниям эпох, упорно, хотя сначала и смутно, заявляют свою самостоятельность.

Нет! я не Байрон — я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он же, чуждый миру странник,
Но только с русскою душой, —

говорит о себе сам Лермонтов в одном из своих, так сказать, кабинетных, домашних стихотворений — и лучшую характеристику едва ли может придумать критика.

Благодаря последнему, довольно полному и толковому изданию[3] всего того, что оставил нам в наследство этот великий во всяком случае, хотя не высказавшийся даже вполовину, дух, характеристика эта ясна до очевидности.

В ней, в этой характеристике, две стороны. Поэт хочет заявить свою самостоятельность — но между тем факт, от которого он ее отстаивает, т. е. Байрон и его влияние, явным образом его еще беспокоит. С этим громадным фактом он еще мучительно, болезненно борется.

Борьба была прервана роком в тот самый миг, как она только переходила в новый фазис. Едва только еще отделался поэт от мучившего его призрака, едва свел его из туманно-неопределенных областей, где он являлся ему «царем немым и гордым»[4], в общежитейские сферы, в которых живет и действует маскированный гвардеец Печорин, еще он не успел хорошенько приглядеться к пойманному им образу, увидать в нем комическую сторону, с которой неминуемо должен был начаться поворот... как смерть сразила его.

Великий поэт является перед нами еще весь в элементах, с проблесками великой правды, но еще не уяснившейся нисколько самостоятельности, не властелином тех стихий, которые заключались в его эпохе и в нем самом как высшем представителе этой эпохи, а еще слепою, хотя и могущественною силою, несущеюся вперед стремительно и почти бессознательно...[5]

Стремления этой силы для нас теперь уже прошедшее и, как всякое прошедшее, могут быть разъяснены: в них можем мы теперь уловить залоги и проблески самостоятельности, можем разгадать даже смысл их движения, при пособии последовавших за Лермонтовым литературных явлений, вызванных толчком, который дала его поэтическая сила, но, во всяком случае, сам он для нас представляется не завершенною, а стихийною силою.

Вот почему, прежде чем говорить о нем самом безотносительно, необходимо говорить о тех элементах, из которых началась его поэтическая деятельность.

В Лермонтове на самый первый, поверхностный взгляд представляются две стороны. Это: *Арбенин*, или *Арбеньев*, как он назван в прозаическом отрывке «Воспитание Арбеньева»[6] (я беру нарочно самое первое, юношески откровенное и резкое

выражение типа) и *Печорин*. Внимательное исследование поможет, вероятно, найти еще и третью сторону, но на первый раз очевидны только две.

Арбенин (или все равно: Арсений в «Боярине Орше», Мцыри и проч.) — это необузданная страстность, рвущаяся на широкий простор, почти что безумная и слепая сила, воспитавшаяся в диких понятиях, вопиющая против всяких общественных условий, исполненная к ним ожесточенной ненависти, сила, которая сознает на себе «печать проклятья» [7] и гордо носит на себе эту печать, сила отчасти зверская, которая сама, в лице Мцыри, говорит:

Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков.

Пояснить возможность такого настроения души поэта одним влиянием музы Байрона, одним веянием байронизма, нельзя, хотя вместе с тем нельзя и отвергнуть того, что [Лара Ньюстида [8]] коснулся обаянием своей поэзии, подкрепил, оправдал и толкнул вперед тревожные требования души поэта.

Байрон и его влияние, одним словом, несомненны, отражаются в поэтической физиономии Лермонтова чертами гораздо более резкими, чем на более гармонической и раньше достигшей самостоятельности натуре Пушкина; но самые элементы такого настройства «русской души» поэта могли зародиться только или под гнетом жизненной обстановки, сдавливающей страстные порывы *Мцыри* и *Арсения*, или на диком просторе разгула и неистового произвола страстей, на котором выросли впечатления Арбенина.

Ведь приглядитесь к ним поближе, к этим туманным, но могучим образам, — за Ларою и Корсаром проглянет в них, может быть, Стенька Разин, хотя, с другой стороны, несомненно, что Лара и Корсар давили воображение поэта.

Не всматриваясь еще заранее в другую сторону лермонтовского типа, в *Печорина*, я останавливаюсь на этой стороне и неминуемо должен говорить 1) сперва:

О Байроне и о матерьях важных [9],

а 2) потом о романтическом брожении эпохи, которого полнейшим и самым ярким представителем, даже завершителем, является Лермонтов. <...>

II. О БАЙРОНЕ И О МАТЕРЬЯХ ВАЖНЫХ

<...> Байрон есть пламенный поэтический протест личности против всего условного в окружавшем его общежитии — и потому может быть судим только с высшей точки зрения христианского суда, но не с точки зрения нравственности того общежития, которое постоянно казнила его муза: он ничего иного не сделал, как обнажил только то, что прикрывалось ветхим покровом условного, сорвал маску с обоготворенного втихомолку эгоизма и — как истинный, глубокий поэт — воспел торжество этого страшного начала с тоской и ядовитой иронией. В них-то, в этой тоске и иронии, его великая сила, ибо они — горестный плач об утраченных и необретаемых идеалах; в них то, в этой же тоске и иронии, его слабость, ибо с ними связаны у него шаткость основ миросозерцания, отсутствие нравственного, т. е. целостного, взгляда, отсутствие возможности суда над жизнью и, по этому самому, отсутствие возможности быть поэтом эпическим или драматическим, вообще быть чем-либо, кроме величайшего поэта лирического или, лучше сказать, величайшего лирического виртуоза на известных, указанных мною струнах. Высшее обладание этими струнами есть правда, красота и сила его поэзии, и не безнравственностью, т. е. не ложью, а правдою, увлекал он и доселе увлекает поколения, увлекал даже мудрецов, каков был Гете, даже людей ему равных, каковы были Пушкин и Мицкевич[10]. Ложь в поэзии блеснет как метеор и как метеор же рассыплется прахом, но постоянное в известной степени действие имеет поэзия Байрона, ибо постоянно затрагивает она чувствования, живущие в глубине сердца: она не сделана искусственно, она порождена духом человеческим. Поколе человечество способно мучительно любить, глубоко чувствовать оскорбление и жажду мести, стенать посреди мук и гордо поднимать голову перед секирой палача, — до тех пор оно будет жадно читать и «Гяура» и исповедь Уго перед казнью в «Паризине»[11]; доколе живет в духе человеческом необузданное стремление, готовое иногда ломать все преграды, полагаемые условным общежитием, дотоле обаятельно будут действовать на людей мрачные образы Корсара, Лары, Чайльд-Гарольда, Альпа[12] и иных чад мятежной души поэта. Байрон есть поэтическое воплощение протеста, и в этом опять-таки его сила и его слабость: сила его в том, что протесту, вызываемому всегда более или менее неправдою, душа горячо сочувствует; слабость в том, что протест этот есть протест слепой, протест без идеала, протест сам по себе и сам от себя.

Повторяю, что Байрон ничего иного не делает, как срывает благопристойную маску с дикого, по существу, эгоизма, венчает его не втихомолку уже, а прямо, — но, как поэт истинный и глубокий, венчает с тоской и иронией.

В Байроне очевидна, стало быть, не безнравственность, а отсутствие нравственного идеала, протест против неправды без сознания правды. Байрон — поэт отчаяния и сатанинского смеха потому только, что не имеет нравственного полномочия быть поэтом *истинного* смеха, комиком — ибо комизм есть правое отношение к неправде жизни во имя идеала, на прочных основах покоящегося, — комизм есть праведный суд над уклонившеюся от идеала жизнию, казнь, совершаемая над нею *зрячим* художеством. Если же идеалы подорваны и между тем душа не в силах помириться с неправдою жизни по своей высшей поэтической природе, но вместе с тем по отсутствии нравственной меры не может прямо назвать неправды неправдою, то единственным выходом для музы поэта будет беспощадно ироническая казнь над неправдою жизни, казнь, обращающаяся и на самого себя, насколько в его собственную натуру въелась эта неправда, проникла до мозга костей и насколько он сам, как поэт, сознает это искренней и глубже других. Возьмите самую вопиющую безнравственность в любой поэме Байрона — вы увидите, что она есть только казнь, совершенная поэтом над другой, прикрытою мишурною хламидой безнравственностью: безнравственно, например, отношение Уго и Паризины, но, в сущности, оно есть только казнь, совершаемая над герцогом Азо, и казнь совершенно справедливая; скиталец Гарольд исполнен порою столь справедливого негодования против мелочности и суетности светской толпы, против гнетущих жизнь условных понятий, что скитальчество его становится понятно. Везде, одним словом, муза Байрона есть Немезида жизни — Немезида, в свою очередь обращающая бич на самого поэта, как далеко на не свободного от неправды, а, напротив, проникнутого ею до мозга костей, и посылающая Прометеева коршуна терзать его собственное сердце.

Но снимая, таким образом, с Байрона единичную ответственность за отсутствие в поэзии его идеального созерцания, заменяемого тоскою и иронией, созерцания, которого создать нельзя, а взять при совершенном разложении жизни неоткуда, тем не менее можно указать на него, как на пример весьма печальный разъединения между поэтическим и нравственным созерцанием, разъединения, вредного в отношении к художеству тем, что оно, во-первых, лишило натуру поэта известной

полноты и целости, вследствие чего он остался только лириком, со всеми своими стремлениями к эпосу и драме; во-вторых, тем, что вследствие такого раздвоения вся поэзия Байрона есть не что иное, как гениальная импровизация или, лучше сказать, постоянная проба на некоторых, в особенности доступных ей, струнах, именно на струнах ощущений мрачных, фантастических, тревожных и негодующих. Вследствие отсутствия поэтически-нравственного и гармонически-целостного взгляда у Байрона нет суда над жизнию и над создаваемыми образами — того суда, который, например, дает возможность и полномочие Шекспиру, имевшему прямое и целостное воззрение на жизнь, казнить неумолимою и рассчитанною казнию своего Фальстафа, жирного, скверного, но остроумного, милого и гениально-наглого Фальстафа, быть может так же близкого его душе, как близок он был душе казнящего его своею холодностью Генриха[13]; того суда, который сурового Данта заставил обречь мукам ада Франческу да Римини, несмотря на страстное к ней сочувствие[14]; того суда, которого враждебное отношение к действительности, противуречащей ясно сознаваемому идеалу, не может быть иным, как казнящим, — трагически ли казнящим Макбета, Отелло, Лира и Гамлета, Уголино и Франческу или комически казнящим Фальстафа, Сквозника-Дмухановского, Самсона Силыча Большова[15], — и того суда, при котором только и возможно в художестве создание живых лиц и отношение к образам как к живым лицам — отношение Шекспира, Мольера, Данта, Сервантеса, Пушкина — начиная с его Онегина, — Диккенса, Гоголя. Вследствие же односторонней своей виртуозности поэзия Байрона однообразна, а потому утомительно действует на душу. Байрона можно читать только, так сказать, приемами и притом в известные минуты душевного настройства, хотя правда, что тогда он кажется зато высшим из поэтов. В силе его есть именно что-то стихийно-слепое, так что пушкинское уподобление его морю остается едва ли не вернейшим определением его значения. Эта сила бунтует во имя самого бунта, без всяких других полномочий — поднятая эгоизмом, безобразием, безнравственностью общественных понятий, и в неправде этих понятий заключается оправдание для нее самой, хотя и лишенной света правды, — и судима она может быть не с точки зрения той общественной нравственности, которою она вызвана как прямое последствие и вместе казнь. С этой точки зрения Гете и Шиллер поэты столь же, как и Байрон, безнравственные, но ведь есть же причина, почему, во-первых, высшие стремления духа в этих блистательнейших

представителях жизни духа на Западе, в этих великих мировых силах всегда являлись чем-то враждебным условиям окружавшего их общежития и почему, с другой стороны, враждебное отношение к неправде жизни не имеет у них возможности возвыситься до комизма, почему, например, Шиллер вместо того, чтобы, как наш Гоголь в «Ревизоре», смелою кистью начертать картину вопиющих неправд жизни, предпочитает восстать на зло злом же, на безнравственность безнравственностью же, на мещанство — страшною утопиею «Разбойников». Si ferrum non sanat, ignis sanat! *[16] И заметьте, что тот же самый образ, который Шиллер осуществил сначала в разбойнике Мооре, является потом в светлых призраках Позы, Иоганны и Телля[17]; есть причина, почему Гете вместо того, чтобы просто насмеяться в комической картине над мещанской немецкой семейностью, как, например, насмеялся над семейным безобразием самодурства Островский во имя высшего идеала семейственности, — Гете, говорю я, создает утопию в своих «Wahlverwandschaften» **, а в этой утопии еще до Занда восстает на святость и незыблемость семейных уз вообще[18]. Комизм есть отношение высшего к низшему, отношение к неправде с смехом во имя оскорбляемой ею и твердо сознаваемой поэтом правды. Когда Гоголь, например, казнит взяточничество, вы не боитесь за комика, чтобы у него с взяточничеством или развратом было что-либо общее, — но Гете, враждебно относящийся к мещанской нравственности, и сам часто впадает в нее в своем «Вильгельме Мейстере»[19]; а Шиллер только на высоте отвлеченных идеалов уберегает себя от падения. Но Байрон, с сатанинским хохотом и с глубокою тоскою обоготворяющий эгоизм, тем не менее обоготворяет его, т. е. не может подняться выше этого эгоизма поэтическим созерцанием; велика еще заслуга его и в том, что, обоготворяя идол, он плачет о необходимости обоготворения, язвительно хохочет и над жизнию, и над самим собою, обоготворителем идола. В нем все-таки глубоко чувство правды, чувство поэзии! — Я положил — и положил, кажется, правильно — различие между Байроном и байронизмом, обозначивши действие сего последнего как поветрия, пожравшего силы, зловещего сияния, перелетевшего с головы Байрона на головы двух байрончиков весьма даровитых, Мюссе и Гейне[20], из которых первый замечателен в высокой степени искренностью и обилием казни над самим собою, а

* Если не врачует железо, то исцеляет огонь (*лат*). — *Сост.*

** «Избирательное сродство» (*нем.*). — *Сост.*

другой — фальшивостью неисцелимою, возведенною в принцип и погубившею необузданно-страстную натуру Полежаева[21]. Что касается до Лермонтова, в котором байронизм воплотился в высшей степени ярко, то прежде всего в жизни, в которой он явился, он не представляет того значения, какое имел Байрон в отношении к жизни, которой он был отразителем. Лермонтов не более как случайное поветрие, мираж иного, чуждого мира; правда его поэзии есть правда жизни мелкой по объему и значению, теряющейся в безбрежном море народной жизни; казнь, совершаемая этою все-таки поэтическою правдою над маленьким муравейником, в отношении к которому она справедлива, имеет сколько-нибудь общее значение только как казнь одинокого отношения этого муравейника; весь Лермонтов и вся его правда — в горестных сознаниях, что:

Над миром мы пройдем без шума и следа,

что:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой,

что:

...не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть,

что, наконец, для него:

...жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка.

Горе или, лучше сказать, отчаяние вследствие сознания своего одиночества, своей разъединенности с жизнию; глубочайшее презрение к мелочности той жизни, которою создано одиночество, — вот правда лермонтовской поэзии, вот в чем сила и искренность ее стонов...[22] Если бы Пушкин остался под искусственными влияниями, тяготеющими над первыми его вдохновениями, он впал бы в то же мрачное отчаяние; если бы, с другой стороны, Лермонтов не был постигнут общею трагическою участью русских поэтов, он оправдал бы собственные предчувствия о том, что он

не Байрон, а другой,
Еще неведомый избранник.

И в нем, вероятно, как справедливо сказал Гоголь, готовился один из великих живописцев родного быта. Недаром же, по собственному сознанию, «любил он родину», «но странною

любовью, не победит ее рассудок мой». Говорить о Лермонтове как о русском Байроне нет никакой возможности серьезно: стоит только приложить байронизм к той пошлой светской сфере, в которой, к сожалению, вращался наш поэт, чтобы дело приняло оборот комический; стоит, например, представить себе тип женский, к которому обращены следующие строки:

В толпе друг друга мы узнали,
Сошлись и разошлися вновь[23].

Или другой, который опоэтизирован так:

Ей нравиться долго нельзя,
Как цепь, ей несносна привычка...
Она ускользнет, как змея,
Порхнет и умчится, как птичка[24].

Стоит представить только эти типы осуществленными в круге лермонтовского муравейника, в жалкой светской действительности, и взглянуть на них с высоты идеалов, целостно и свято хранимых в великой, не муравейной среде жизни, чтобы эти типы тотчас же развенчать, назвать прямо по имени и поставить на настоящее место в комическом свете. Печорин, как только вышел из лермонтовской рамки, чрезвычайно искусной, тотчас стал в Тамарине фигурою комическою[25]. С образами Байрона вы ничего подобного не сделаете, ибо если вы сведете их с пьедесталов, так нечего будет поставить на их место: они точно крайние грани общественности, ее поэтические верхушки.

Но представьте себе байроновские требования души, очевидные в лермонтовских юношеских образах, под гнетом ли или на диком просторе развившиеся противуобщественные стремления, в столкновении с нашим лицевым общежитием, и притом с условнейшею из миражных сфер этого сверху сложившегося общежития, с искусственнейшею из них, с сферою светскою.

Если эти стремления точно то, за что они выдают себя или, лучше сказать, чем они сами себе кажутся, то они *совсем* противуобщественные стремления, совсем, а не только в условном смысле противуобщественные, — и падение или казнь ждут их неминуемо. Мрачные, зловещие предчувствия такого страшного исхода отражаются во многих из лирических стихотворений поэта, и в особенности в стихотворении:

Не смейся над моей пророческой тоскою,
Я знал, удар судьбы меня не обойдет, *и проч.*

Если же в этих стремлениях есть известная натяжка, известная напряженность, то первое, что закрадется в душу человека, тревожимого ими, будет, конечно, сомнение; но на первый раз еще не истинно разумное сомнение в законности произвола личности, а только сомнение в силе самой личности.

Вглядитесь внимательнее в эту нелепую, с детской небрежностью набросанную, хаотическую драму «Маскарад», и первый, но уже очевидный след такого сомнения увидите вы в лице князя Звездича, которого баронесса, одна из героинь драмы, определяет так:

Безнравственный, безбожный
Себялюбивый, злой — но слабый человек.

В очерке Звездича выразилась минута первой схватки разрушительной личности с условнейшею из сфер общежития, — схватки, которая кончилась не к чести диких требований и необъятного самолюбия. Следы этой же первой эпохи, породившей разуверение в собственных силах, отпечатлелись во множестве стихотворений, из которых одни замечательны наиболее по известной строфе, вполне определяющей минуту подобного душевного настройства:

Любить! Но кого же?.. на время не стоит труда,
А вечно любить невозможно!
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа,
И радость, и горе, и все так ничтожно.

И много неудавшихся Арбениных, оказавшихся при столкновении с условною светскою сферою жизни соллогубовскими Леониными[26], отозвались на эти строки горького, тяжелого разубеждения; одни только Звездичи собою совершенно довольны.

Между тем лицо Звездича и несколько подобных стихотворений — это тот пункт, с которого в натуре нравственной, т. е. крепкой и цельной, должно начаться правильное, т. е. *комическое,* и притом беспощадно комическое, отношение к дикому произволу личности, оказавшемуся несостоятельным.

Но до комического отношения Лермонтов еще не дошел. Ему надобно было окончательно разделаться с давнишним его образом, окончательно свести его в общежитейские формы, и вот, все еще поэтизируя его, он создал Печорина.

В сущности, что такое Печорин? Смесь арбенинской необузданности с светскою холодностью и бессовестностью Звездича или, пожалуй, поэтизированный и «приподнятый» Звездич. Первоначальный, незрелый очерк Звездича показывает между тем, однако, что в Лермонтове сидел тоже своего рода Иван Петрович Белкин, который, рано или поздно, сперва «убоялся» мрачного Сильвио[27], потом, пожалуй, «продернул бы» критикой простого здравого смысла и проверил бы простым чувством колоссальный образ Демона.

Но о том, что *было бы*, рассуждать довольно смешно. В том, что осталось нам от Лермонтова, мы видим еще только тревожные и бунтующие начала, ищущие определенного воплощения в образы.

Пояснить *одним* Байроном и *одним* веянием байронизма крайнее развитие этих тревожных начал в поэзии Лермонтова — невозможно.

Кроме того, что эти тревожные начала не чужды вообще нашей народной сущности, они в особенности бушевали в ту эпоху, которой Лермонтов был завершителем: в эпоху нашего русского романтического брожения. <...>

IV. ЗАКОННЫЕ СТОРОНЫ РОМАНТИЗМА

Поэт скорбей и страданий того поколения, которое поэтически буйствовало и вместе стенало с Полежаевым, которое думало застыть в гордости отчаяния с Лермонтовым и между тем дошло только до поворотной грани к комизму в лице его Печорина, поэт отпел ему грустную и искреннюю панихиду в своем послании к *друзьям*[28]:

Мы в жизнь вошли с прекрасным упованьем,
Мы в жизнь вошли с неробкою душой,
С желаньем истины, добра желаньем,
С любовью, с поэтической мечтой,
И с жизнью рано мы в борьбу вступили
И юных сил мы в битве не щадили...
Но мы вокруг не встретили участья,
И лучшие надежды и мечты,
Как листья средь осеннего ненастья,
Попадали, и сухи и желты.
И грустно мы остались между нами,
Сплетяся дружно голыми ветвями.
И на кладбище стали мы похожи:
Мы много чувств, и образов, и дум

В душе глубоко погребли... И что же?
Упрек ли сердцу скажет дерзкий ум?
К чему упрек? *Смиренье* в душу вложим
И в ней затворимся — без желчи, если можем!..

Сопоставьте с этой дышащей искренностью панихидою лермонтовскую «Думу», и вы поразитесь очевидною разницей результатов, добытых, очевидно страданиями, тем и другим поэтом. Разумеется, о сопоставлении по отношению к форме тут не может быть и речи: свистящий, как бич, и стальной стих Лермонтова, энергическая сжатость его форм, выпуклость его поэтической манеры нейдут в параллель с небрежною формою поэта «Монологов», но дело не в сравнении их талантов... Поэт «Монологов» сам лучше других сознавал силу и могучесть Лермонтова; сам он говорил о нем раз:

Нет!.. есть поэт,
Хоть он и офицер армейский...[29]

Сила в том, что в лермонтовской «Думе», столь беспощадной в отношении к тому поколению, которое, бичуя, воспевал он в ней, в поколении, которое приравнял он к «плоду, до времени созрелому», которое пройдет,

Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением зачатого плода;

в этих «дубовых листах», «оторвавшихся от ветки родимой», в поколении, которого прах

Со строгостью судьи и гражданина
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом...

Сила в том, говорю я, что в этой беспощадной, мрачно-иронической «Думе» гораздо больше гордости и самообольщения, чем в панихиде поэта «Монологов» по бесплодной борьбе и погибшим надеждам своего поколения... Ну что ж?.. — как будто говорит Лермонтов, — да! мы таковы, да! в нас

И радость, и горе, и все так ничтожно...

да! мы сознали мелочность и ничтожность нашей радости и горя... но в этом сознании — наша сила, и мы гордимся этою силою. Пусть грядущее наше и «пусто и темно», пускай безвре-

менно состарились мы «под бременем страданья и сомненья» — нужды нет! Мы купили опытом жизни холод самообладания.

И вот, вследствие такого нравственного процесса, является у поэта образ Печорина, которого комические стороны едва ли и самому ему были ясны и который долго действовал обаятельно на других.

Как задатки комического в образе Печорина — задатки, обозначившиеся резко, как только этот образ наивно повторился в Тамарине, — так и обаятельные, могущественно действовавшие на его воображение черты его, — несомненны. Рассмотреть те и другие — дело далеко не бесполезное, даже и в настоящую минуту...

Но обаятельные стороны печоринского образа, как типа человека *хищного*, в противуположность человеку *смирному*, представителя тревожных начал «необъятных сил», по его собственному выражению, — в связи с тем же самым русским романтизмом, о котором уже говорил я. Ведь когда обаятелен Печорин?.. Неужели тогда, когда он *боится* обнять Максима Максимыча и вообще форсит великосветскостью?.. Иначе будет обаятелен и Тамарин, когда он форсит перед степными помещиками тем, что завтракает по утрам вместо того, чтобы чай пить[30]. Печорин влек нас всех неотразимо, и до сих пор еще может увлекать, и, вероятно, всегда будет увлекать тем, что в нем есть физиологически нашего, а именно — брожением необъятных сил, с одной стороны, и соединением с этим вместе северной сдержанности через присутствие в себе почти демонского холода самообладания. Ведь, может быть, этот, как женщина, нервный господин способен был бы умирать с холодным спокойствием Стеньки Разина в ужаснейших муках. Отвратительные и смешные стороны Печорина в нем нечто напускное, нечто миражное, как вообще вся наша великосветскость... основы же его характера трагичны, пожалуй страшны, но никак уже не смешны... Как он ни изъеден анализом и как ни беспощаден он в своем критическом отрицании, зверство Мцыри прорывается в рыданиях по уехавшей Вере; чуются люди иной титанической эпохи, готовые играть жизнию при всяком удобном и неудобном случае, затем ли, чтобы оставить по себе страничку в истории, или просто так, из удали, в его похождениях с контрабандисткой и в его фаталистической игре, которою кончается роман... Вот этими-то своими сторонами Печорин не только *был* героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического.

О законности этого типа в нашей литературе, о законности столь же несомненной, как и законность другого нашего типа, типа смирного человека, я поднимаю вопрос довольно часто, но, с опасностью наскучить читателям, должен поднять его еще не раз; в отношении же к Лермонтову и к его представлению о героическом он неизбежен.

Около десяти лет литература наша ведет и глухую и открытую, и болезненную и здоровую борьбу с этим хищным типом с легкой руки Ивана Петровича Белкина.

Но Иван Петрович Белкин был человек себе на уме, несмотря на свою кажущуюся простоту; он отшатнулся от мрачного и сосредоточенного Сильвио, засвидетельствовав только, что вот, дескать, какой странный человек мне встретился. Мы пошли дальше. Мы заподозрили в самих себе и, стало быть, в наших героях начала тревоги и страстности, мы начали обвинять их в неискренности, в «приподнятости» и «подогретости» чувств, не подозревая того, что сами готовы впасть в другого рода неискренность, в некоторую мономанию искренности. <...>

Крепость простого, неразложенного, типа и здоровая красота его, в особенности когда мы возьмем его в противуположении с тою бесцветностью, какую представляют типы вторичных и третичных, но, во всяком случае, искусственных образований, населяющих голову многих, весьма, впрочем, образованных господ, — эти-то прекрасные качества типа *цельного*, выигрывающие в особенности от противуположения, и могут вовлечь в наше время в искушение всякую живую натуру. Живая натура познается по тому, как она воспринимает правду: через посредство логических выводов или через посредство типов. Любовь к типам и стремление к ним есть стремление к жизни и к живучему и отвращение от мертвечины, гнили и застоя, жизненных или логических. Гоголь приходил в глубокое отчаяние оттого, что нигде не видал прекрасного, т. е. цельного, человека, и погиб в бесплодном стремлении отыскать прекрасного человека. Не зная, где его искать (ибо малоросс Гоголь не знал Великой России, пора уже это сказать прямо), он стал по частям собирать прекрасного человека из осколков тех же кумиров формализма, которые разбил он громами своего негодующего смеха. Вышли образы безличные, сухие, непривлекательные, почти что служащие оправданием великорусскому мошенничеству Ерша Ершовича[31] или друга нашего, Павла Иваныча Чичикова.

Дело в том, что процесс искания в себе и в жизни простого и непосредственного завел нас на первый раз в неминуемую одно-

сторонность. За простое и непосредственное, за чисто типовое мы на первый раз приняли те свойства души, которые сами по себе суть отрицательные, а не положительные.

Первый прием нашей эпохи и в этом деле был прием чисто механический.

В литературах западных, вследствие работы анализа над утонченными и искусственными феноменами в организации человеческой души, вследствие необходимого затем пресыщения всем искусственным и даже всем цивилизованным, явилось стремление к непосредственному, непочатому, свежему и органически цельному. Существенное в таковых стремлениях одного из великих поэтов нашей эпохи, Занда[32], равно как и некоторых других западных писателей (а в числе их есть люди столь замечательные, как автор «Деревенских рассказов» Ауэрбах[33]), — было именно это стремление, порожденное анализом, с одной стороны, и пресыщением — с другой.

То же самое стремление по закону отражения, которому мы подверглись с петровской реформы, вдвинувшей нас, хоть и напряженно, но естественно, в круг общечеловеческой жизни, явилось и в нашей литературе. По крайней мере, несомненно таково происхождение той школы описателей простого, непосредственного быта, которой замечательнейшим представителем был Григорович. Не внутренним, но внешним, чисто рефлективным процессом порождены даже самые даровитые произведения этой школы: «Деревня», «Антон Горемыка»[34]. Все они не более как мозаика, составная работа. Как будто даровитый, но заезжий из чужих краев путешественник подмечает в них особенные черты любопытного ему быта, записывает в памятную книжку странные для него слова и оригинальные обороты речи и складывает потом с большим тщанием и вкусом свою мозаическую миниатюрную картинку. Картинка эта принимает необходимо идиллический характер...

Но, кроме этого чисто механического процесса, в нас совершался еще процесс органический, процесс, который очерком обозначил свои грани — в нашем величайшем, единственно полном представителе художественном, Пушкине; процесс борьбы скудной, еще не возделанной *почвы* с громадными и восприимчивыми силами.

Исходною точкою этого процесса была наша критическая, анализирующая и поверяющая жизнь способность.

Эту способность мы довели, однако, до крайности.

Все люди, сколько-нибудь мыслящие, знают, вероятно, по личным опытам, что первый враг наш в деле воспринятия впе-

чатлений — это мы сами, это наше *я*. Оно становится между нами и великим смыслом жизни, не дает нам ни удержать, ни даже уловить его, набрасывая на все внешнее колорит различных душевных наших состояний, или, что еще хуже того и что часто бывало, вероятно, с каждым из нас, не дает ни о чем думать, кроме самого себя, примешивая ко всему новому ржавчину, часто ядовитую, старого и прожитого. Или наконец, что тоже нередко бывало, вероятно, со многими, кто только добросовестно в самом себе рылся и добросовестно готов обнаружить результаты этой работы, это *я* заставляет при восприятии впечатления более думать о значении воспринимающего, чем о значении воспринимаемого. Другими, более нецеремонными словами говоря, часто мы ловили и ловим самих себя, при известных впечатлениях, на деле, так сказать, совершенно актерском: всегда как-то позируешь, если не перед мухами, как зандовский Орас[35], то перед самим собою, т. е. перед тем *я*, которое судит другого себя, т. е. позирующего, любуется красотою его поз и сравнивает с позировкою других индивидуумов. Вот тут-то вследствие такого сличения и зарождаются различные отношения к собственной позировке. Если поза, принятая мною, *позирующим*, по сличении представится мне, *судящему*, не мне принадлежащею, а заимствованною или даже (что надобно отличать) во мне самом созданною искусственно, вытащенною из старого запаса и насильственно повторенною, тогда образуется к этой позе отрицательное и просто даже насмешливое отношение. Критическим назвать это отношение еще нельзя — ибо оно не свободное, а родилось из чувства самосохранения (сохранения собственной личности), стало быть, по необходимости есть состояние необходимой обороны против упрека в заимствовании или в повторении. Оборонительное положение берется даже часто в *прок*, в запас на будущее время: ампутация, несколько, конечно, болезненная, вытерпливается героически — и, избегая всеми мерами обличений в подражании, мы готовы довести себя до состояния нуля, чистой tabula rasa*, *стушеваться*, говоря словом сентиментального натурализма[36]. В сущности же, это есть не что иное, как оборонительное положение, т. е. новая, если не красивая, то, по крайней мере, прочная поза, принятая в конечное обеспечение своей личности. Этот процесс столь обыкновенен, что совершается даже и во внутреннем мире лиц, которые вовсе не занимаются душевным рудокопством. Какое бывает, например, первое от-

---

* чистой доски; *здесь*: пустого места (*лат.*). — *Сост.*

ношение *благоразумного* большинства людей или, собственно, того, что может быть названо умственно-нравственным мещанством, ко всему новому или ко всему вообще не ежедневному, необычному во внешней или внутренней жизни? (Я не говорю о толпе или о верхах, но о моральном и общественном мещанстве.) Непременно недоверчивость, т. е. желание видеть единственно невыгодные стороны всего нового. А почему? Потому что мещанство боится всего более подвергнуть свое statu quo* опасности разрушения или опасности для многих еще большей — осмеяния. Первый прием всего нового всегда таков и везде таков: это есть страх за личность и за все, что с личностью тесно связано, — общее свойство человеческой натуры, вследствие которого преследовали Галилеев и смеялись над Колумбами и вследствие которого точно так же все, мало-мальски галилеевское или колумбовское, в нашей душе возникающее, принимается мещанскою стороною души с недоверчивостью и подозрительностью. Так как в большей части случаев мещанство (общественное или наше внутреннее) оказывается в подозрительности своей правее дикого энтузиазма, который именно только в одно новое и небывалое верит, одному новому и небывалому служит; так как бóльшая часть галилеевского и колумбовского, возникающего в нашей душе, оказывается воздушными замками морганы [37], то оправданное недоверие становится для человека неглупого просто догматом, точкою отправления. Беда только в том, что точку отправления многие в наше время, так сказать, останавливают, считают за конечную цель и это называют критическим отношением, когда с нее, как с исходной точки, только что начинается настоящее, совершенно свободное критическое отношение нашего *я* к самому себе.

<...> Пустого места в душе оставить нельзя. Посадить на него вместо факта пугало — не значит уничтожить факт, но заставить его только на время *притвориться* несуществующим. Живой факт вытесняется из души только живым же фактом, т. е. фактом, составляющим для души убеждение и сочувствие.

Обращаясь к тому, за что я стою и что я называю *романтическим* в мире нашей души, я скажу то же самое. Литература пустилась отправлять обязанность повара, а в продолжение его проповедей романтический Васька слушал да ел [38]. Обличители отнимали обглоданный кусок, но Васька крал другой, может быть по той простой причине, что Васька есть хотел, а пищу

---

* неизменное состояние (*лат.*). — *Сост.*

ему не давали, т. е. что *силы* чувствовали себя «необъятными». Кто говорит, что кот Васька — кот нравственный и хорошо делал, что крал; кто говорит, что Печорин, «чувствуя в себе силы необъятные, занимался специально «высасываньем аромата свежей, благоухающей души», что Арбенин сделался картежником потому только, что

Чинов я не хотел, а славы не добился,

что Веретьев тургеневского «Затишья», с его даровитостью, пьянствовал, шатался и безобразничал, что Хорьков запил навек, а Тюфяк умер от запоя[39], — кто говорит, что они правы? — Но не на них же одних взложить всю вину безумной растраты сил даром, растраты на мелочи или даже на зло... Из всех этих романтиков, так или иначе себя сгубивших, так или иначе попавших в бездны, один только Любим Торцов, несмотря на безумную трату данных ему сил, не сделался котом Васькой; для него одного «воровство», т. е. вообще нарушение порядка природного и общественного, не стало чем-то нормальным, чем стало оно и для Арбенина, и для Печорина, и для Владимира Дубровского, и поэтому-то он в своем роде совершенно прав, говоря: «Любим Торцов пьяница, а лучше вас всех...»[40] Все другие — общественные отщепенцы, которые от совершенно законных точек отправления, от искания простора своей силе пошли в беззаконие или в ложь. Трагическое в них, конечно, принадлежит не им, а тем силам, которые они в себе носят и безумно тратят или нелепо извращают, но, во всяком случае, оно есть истинно трагическое. Едва ли даже не приходится сознаться, что все «необъятные» силы нашего духа покамест выражались в типе, одно из самых ярких отражений которого выражает собою лермонтовский Печорин.

Вглядитесь во все выражения этого типа — от образов, созданных Пушкиным, до гениальных начинаний Лермонтова, до лиц, постоянно мучивших и едва ли еще переставших мучить Тургенева, от гордой, вольнолюбивой и вместе, «как птичка, беззаботной», и вместе восточно-эгоистической и ревнивой натуры Алеко, до того демонски-унылого и зловещего блеска, которым окружил Тургенев фигуру своего Василья Лучинова[41]; вглядитесь в этот же тип, захваченный художниками в более простых, общественных отношениях, как, например, Островским — Любим Торцов и Петр Ильич[42] или Писемским — его «Тюфяк», — вы убедитесь, что в этот тип вошли наши лучшие соки, наши положительные качества, наши высшие стихии: и в артистически-тонкую, мирскую жажду на-

слаждения пушкинского Жуана, и в критическую последовательность печоринского цинизма, и в холодное, северное самообладание при бешеной южной страстности Василья Лучинова, и в «прожигание жизни» Веретьева, и в загул Любима Торцова. Только стихии эти находятся в состоянии необузданном. Их «турманом кружит», говоря языком драм Островского, и происходит это оттого, что, как замечает Бородкин, «основательности нет...» к жизни[43], т. е. в жизни у них не было и нет, почти всегда по не зависящим от них причинам, основ, держась за которые крепко как центр, они сияли бы как наши блестящие типовые достоинства.

<...> Все, и здоровые и болезненные, попытки наши насмеяться над нашим брожением, окончательно победить обаятельный тип, слагавшийся перед нами, тип, который в лице Печорина сознает в себе «силы необъятные», растрачиваемые им на мелочи, тип сильного страстного человека, оказались тщетными. Комизмом мы убили только фальшивые, условные его стороны.

Еще более оказались мыльными пузырями попытки наши заменить этот тип другим, выдвинуть на его место тип положительно-деятельный. Увы! дальше героев, недослуживающих четырнадцати лет и пяти месяцев до пряжки, мы пока не ходили. Положительно-деятельный тип только что опозорен и промахом великого Гоголя в его Констанжогло[44], и промахом даровитого Писемского в герое его «Тысяча душ»[45], и повестями г. Дружинина, с его докторами Армгольдами[46] и другими господами, действующими благородно и ревностно в каких-то никому не ведомых областях и окончательно наповал убит этот тип Штольцем, идеалом г. Гончарова.

Путем анализа и разоблачения мы добрались, пожалуй, до того, что героического нет уже в душе и в жизни: что кажется героическим, то, в сущности, тамаринское или даже хлестаковское. Но странно, что никто не потрудился спросить себя, какого именно героического нет больше в душе и в натуре, и в какой натуре его нет?.. Предпочли некоторые или стоять за героическое, уже осмеянное (и замечательно, что за героическое стояли господа, более наклонные к практически-юридическим толкам в литературе), — или стоять за натуру.

Не обратили внимания на обстоятельство весьма простое. Со времен Петра Великого народная натура примеривала на себя выделанные формы героического, выделанные не ею. Кафтан оказывался то узок, то короток: нашлась горсть людей, которые кое-как его напялили, и они стали преважно в нем расха-

живать. Гоголь сказал всем, что они щеголяют в чужом кафтане и этот кафтан сидит на них, как на корове седло, да уж и затаскан так, что на него смотреть скверно. Из этого следовало только то, что нужен другой кафтан — по мерке толщины и роста, а вовсе не то, чтобы совсем остаться без кафтана или продолжать пялить на себя кафтан изношенный.

Была еще другая сторона в вопросе: Гоголь выказал перед сложенным веками идеалом героического несостоятельность только того в нашей душе и в окружающей действительности, что на себя идеал примеривало. Между тем и в нас самих, и вокруг нас было еще нечто такое, что жило по своим собственным началам, и жило гораздо сильнее, чем то, что примеривалось к чуждым идеалам, что оставалось чистым и простым после всей борьбы с блестящими, но чуждыми идеалами.

Между тем самые сочувствия, раз возбужденные, умереть не могли — идеалы не потеряли своей обаятельной силы и прелести.

Да и почему же эти сочувствия в основах своих были незаконны?

Положим, или даже не положим, а скажем утвердительно, что нехорошо сочувствовать Печорину такому, каким он является в романе Лермонтова, но из этого вовсе не следует, чтобы мы должны были «ротитися и клятися»[47] в том, что мы никогда не сочувствовали натуре Печорина до той минуты, в которую является он в романе, т. е. стихиям натуры до извращения их. Из этого еще менее следует, чтобы мы все сочувствие наше перенесли на Максима Максимыча и его возвели в герои. Максим Максимыч, конечно, очень хороший человек и, конечно, правее и достойнее сочувствия в своих действиях, чем Печорин, но ведь он тупоумен и по простой натуре своей даже и не мог впасть в те уродливые крайности, в которые попал Печорин.

Голос за простое и доброе, поднявшийся в душах наших против ложного и хищного, есть, конечно, прекрасный голос, но заслуга его есть только отрицательная. Его положительная сторона есть застой, закись, моральное мещанство.



В. А. ЗАЙЦЕВ

Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок С. С. Дудышкиным

2 т. Санкт-Петербург, издание А. И. Глазунова, 1863

Лермонтов, Демон, Печорин! Сколько чувства возбуждают эти слова в голубиных душах провинциальных барышень, сколько слез пролито по их поводу непорочными воспитанницами разных женских учебных заведений, сколько вздохов было обращено к луне мечтательными служителями Марса, львами губернских городов и помещичьих кружков! Много значения было в этих словах для всех этих лиц, составлявших то, что, по аналогии с другими государствами, можно было назвать российским образованным обществом. Какое громадное множество экземпляров «Демона» было переписано в чистенькие тетрадки, завязанные розовыми ленточками, и подарено чувствительными кузенами своим еще более чувствительным кузинам! Сладко спалось в то время в этом обществе, сладко елось и еще слаще мечталось! И хотя это блаженное время уже несколько лет назад кануло в вечность; хотя служители Марса и невинные девы, которые восхищались Печориным, давно отбросили поэзию жизни и, обратясь к ее прозе, занимаются ревностно службою или хозяйством и жиреют; хотя заменившее их новое поколение граждан и гражданок толкует о сословном антагонизме и самоуправлении, — несмотря на это, слова Лермонтова не померкли, и если прошло увлечение им, то его не сменило разочарование. И теперь еще издаются за границей или ходят в рукописи некоторые его стихотворения, и эта таинственность поддерживает славу поэта.

Г. Дудышкин, издав *все* сочинения Лермонтова[1], выводит из заблуждения тех, которые ожидали чего-нибудь особенно

замечательного от него. В состав изданных г. Дудышкиным произведений нашего Байрона вошли даже такие произведения, как «Петергофский праздник», «Уланша», «Монго», которые, хотя и испещрены точками, но потому, что без них годились бы скорее для украшения «Физиологии брака» г. Дебе[2], чем для полного собрания сочинений русского Байрона.

Странное впечатление производят эти сочинения на человека, не читавшего их со времени счастливых дней своей юности. Впечатление это можно сравнить разве с тем, которое производит на взрослого дом, который он оставил ребенком, а возвратился взрослым. Его детскому воображению казались огромными, великолепными эти комнаты, которые он находит теперь такими жалкими и пустыми. Темные коридоры, мрачные высокие потолки, говорившие ему прежде о чем-то таинственном, страшном, представляются ему теперь грязными, закопченными, сырыми; и не таинственный трепет, а скуку возбуждает в нем вид того, что некогда ему казалось прекрасным. Так и сочинения Лермонтова. Полными чудной гармонии, роскошных образов, живого интереса, высокой поэзии, а главное, полными мыслей и ума казались они тому поколению, которое в своем развитии дальше Рудина не пошло. Невыразимый восторг овладевает им при чтении «Демона», и в их память крепко западали необыкновенно звучные, сильные, плавные стихи поэта, так крепко, что при малейшем поводе, а часто и без всякого повода, принимались они декламировать их. Выйдет, например, барышня на крыльцо, увидит двор, окруженный надворными строениями, на дворе собак и бабу, развешивающую белье: кажется, чего бы тут такого найти, что бы образы поэтические вызывало. А барышня стоит и говорит:

...но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье Бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

Или посмотрит барышня в окно, увидит луну, — если новолуние, то, заметив, с какой стороны увидала, вздохнет и скажет:

В пространстве синего эфира,
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых.

Или услышит, что отец-помещик щипет за вихор Ваньку, сейчас пропоет речитативом:

Отец, отец! оставь угрозы! *и т. д.*

Или читает, например, юноша «Героя нашего времени» и встречает такого рода поучение:

«Я сказал одну из тех фраз, которые у всякого должны быть заготовлены на подобный случай».

— Ах, — думает юноша, — я-то и не знал об этом!

И долго потом ломает голову, изобретая одну из фраз, которые *должны* быть заготовлены для такого казуса. Какая разница между этими впечатлениями и теми, которые производит Лермонтов на человека, привыкшего искать мысли и значения в литературном произведении! Но здесь мне необходимо прежде всего поговорить о предисловии, написанном г. Дудышкиным к собранию сочинений Лермонтова.

«В стихах пятнадцатилетнего Лермонтова, говорит г. Дудышкин, мы отыскиваем уже главный мотив его поэзии, которому он не изменял до конца жизни. Инстинкт поэта указал ему самому, больному недугами и *шалостями* общества, на больную сторону тогдашнего человека, — и всю жизнь свою он только больше и больше уяснял себе эту болезнь. Замечательная черта многих великих людей повторилась на нашем Лермонтове: он в детстве почуял эту идею, которой остался верен до конца жизни. Это главное. Отсюда появление одного и того же лица в его созданиях, под разными именами, начиная Демоном и кончая "героем нашего времени"; отсюда происходит и то однообразие и та настойчивость в этом однообразии, которая проходит через все стихотворения. Если и встречаются уклонения от главного настроения, то это не что иное, как ложная мечтательность, внешняя сторона того, что крыло под собой силу. Так, он пленялся внешним колоссальным величием Наполеона, давившего народ, и воспевал остров Св. Елены; так, есть стихотворения («Опять, народные витии...»), внушенные ему внешней силой, физической громадностью России и недоброжелательством к врагам этой силы; таково стихотворение "Два великана". Поклонения этой внешности очень много и в "Печорине". Только им можно объяснить стих "Думы", обращенный к тогдашнему обществу:

...под бременем познанья и сомненья
В бездействии состарится оно» [3].

Что же это такое за мотивы? — спросит читатель. Но г. Дудышкин, как искусный составитель похвального слова Лермонтову, приберегает объяснение мотивов к концу, так что

нужно прочесть все 69 страниц введения, и только на последней из них открывается, что мотивы эти суть:

«Негодование за то, что мысль преследуется, что истинному чувству нет простора, что гражданской деятельности нет места, что право сильного живет еще в обществе, как зверь в лесу...»[4]

Итак, вот мотивы лермонтовской музы, вот, по словам г. Дудышкина, идея, проходящая через все эти создания и являющаяся в главных героях его: Демоне и Печорине. Посмотрим, насколько это справедливо.

Я не говорю уже о том, что увлечение внешней, физической силой, о котором говорит сам г. Дудышкин, уже исключает возможность существования у Лермонтова подобного мотива. Люди, которых поэзия имеет мотивы, подобные тем, которые г. Дудышкин приписывает Лермонтову, не могут увлекаться физической силой, потому что увлечение физической силой предполагает неразвитость увлекающегося ума, а мотивы эти могут быть только выражением и следствием развития. Покойный Добролюбов, писавший под влиянием этих мотивов, увлекался физической силой только под именем Якова Хама[5]. Мне, быть может, укажут на Гейне, которому эти мотивы не мешали восторгаться Наполеоном[6]; но я отвечу, что в этом случае Гейне судил с чисто германской точки зрения, ошибочно думая, что наполеоновский деспотизм все-таки легче для Германии деспотизма германского. Но для Лермонтова такого объяснения не может существовать. Он поклонялся физической силе от души, как поклонялись почти все его современники и как поклоняется и будет, вероятно, долго поклоняться большинство людей. И как большинство поклоняется ей вследствие недостатка развития, так и Лермонтов воспевал ее по той же причине. И мог ли он быть другим, чем были все при той обстановке, которая его окружала, при тех условиях, в которых он рос и жил? Всякому известна аксиома, что одинаковые причины производят одинаковые следствия: поэтому как же предполагать, что те условия, в которых находился Лермонтов со дня рождения до смерти, условия, исказившие целое поколение его современников, могли развить в нем понятия, диаметрально противоположные всему тогдашнему обществу? Как бы ни был высок ум человека, он тогда только может разойтись с понятиями общества, когда какие-нибудь обстоятельства способствуют его развитию. Если же этих обстоятельств нет, если среда, в которой развивается мозг гения, та же самая, от которой тупеют умственные способности современников гения, то что предохранит гения от ее пагубного влияния?

Г. Дудышкин представил в введении краткий очерк жизни Лермонтова. Из этого очерка видно, что от него и требовать нельзя тех мотивов, которые приписывает ему г. Дудышкин. Им решительно неоткуда взяться. Но для большей убедительности посмотрим на произведения *нашего* Лермонтова, как называет его ласкательно г. Дудышкин. Мотивы, руководившие пером поэта, г. Дудышкин видит в особенности в его героях Демоне и Печорине.

Но я разберу впоследствии подробно эти произведения, и тогда видно будет, какие мотивы заключаются в них.

Судя по словам Белинского, этих мотивов не было у Лермонтова. Белинский говорит, что он хотел написать трилогию, в которой намеревался изобразить века: Екатерины II, Александра I и Николая I, по примеру Купера, написавшего «Последнего из могиканов», «Путеводителя в пустыне», «Пионера» и «Степи» [7].

Теперь я обращаюсь к довольно избитой теме, а именно хочу рассмотреть всеми признанное влияние, которое имел на Лермонтова Байрон. Впрочем, дело, разумеется, не в том: признано ли это влияние или нет, но оно существует.

Байрон имел огромное влияние, в особенности на Пушкина, который, в свою очередь, перенес это влияние вместе с своим собственным на Лермонтова. Так, например, «Сцена из Фауста» Пушкина, очевидно, написана не под влиянием сочинений Байрона. Но из нее мы можем видеть, как понимал Байрона Пушкин, который, во всяком случае, был умнее Лермонтова. Но и он не мог, несмотря на свой ум, выйти из оков, наложенных на него средой, среди которой он вырос, развился и действовал. Ему незнакомы были те побуждения, под которыми создались творения Байрона; ему в голову не приходило то, что руководило английским поэтом в создании его Люцифера [8]. Точно так же не мог он создать ничего, что бы хотя несколько, напоминало гетевских Фауста и Мефистофеля. Для того, чтобы не только приблизиться, но даже суметь подражать гетевскому Фаусту, нужно обладать хотя малой долей той громадной массы знания, которой обладал Гете. Этого не могло быть у Пушкина. Кругом него и в нем самом не было ничего такого, что у Байрона и у Гете отразилось в Каине и Фаусте. За неимением этих данных он брал то, что мог, черпал свои мысли из того мутного источника, который один был у него под рукою. От этого его Фауст вышел плотным, русским помещиком, не знающим, куда деваться от скуки, причиненной сытным обедом и летним жаром.

— Мне скучно, бес, — говорит он, как Сидор Карпович батюшкину брату в рассказе г. Щедрина[9]. На это батюшкин брат, т. е. Мефистофель, замечает, что все скучают: таков вам положен предел! Фауст соглашается, что действительно ему было всегда скучно и что он проклял знаний ложный свет. При этом невольно вспоминается Ничкина[10].

— Ах, отстаньте от меня, без вас тошно! Куда деться-то от жару? Батюшки!

— Шли бы, сударыня, на погребицу.

— И то, на погребицу!

Но под конец Фауст снова делается более похож на самодура-помещика, когда от скуки забавляется тем, что топит людей.

И это гетевский Фауст! и это байроновский Люцифер! Но откуда же и взяться им было в обществе, где единственными идеалами были Ничкины да Сидоры Карпычи.

На нет и суда нет, говорит пословица, и я не думаю обвинять Пушкина в том, что он не мог создать того, что могли создать Гете и Байрон. Удивительно непонимание истинно высокого теми, которые считают себя наиболее компетентными судьями в этом деле; удивительна близорукость эстетических критиков[11], считающих Пушкина и Лермонтова нашими Байронами.

Чтобы убедиться в этом, взглянем на произведения Байрона. Здесь мы увидим, во-первых, удивительный образ Манфреда, с его громадной, непонятной скорбью, образ, так восхищавший наших поэтов и так мало понятый ими. Ни одно частное горе, как бы велико оно ни было, никакое исключительное личное огорчение не были в состоянии породить такую ужасающую бездонную грусть, такое полное отчаяние, какое мы видим в Манфреде. Наши подражатели напрасно насиловали свой мозг, стараясь выдумать какую-нибудь уважительную причину горя того пошлого лица, в котором они воображали воспроизвести Манфреда. Они не могли достичь этого потому, что причину скорби искали чисто личную, исключительную. Чего ни выдумывали они, чтобы объяснить страдания разных Арбениных, Печориных, Онегиных! Дошли до того, что изобразили страдания раскаявшегося шулера (в «Маскараде»)! Но все было тщетно: герои выходили пошлы и скорбь их пуста и бессмысленна.

Горе Манфреда не есть частное горе его самого. Нет и не будет такого личного горя, которое бы могло породить такие муки. В Манфреде, более чем где-либо, поэт изобразил самого себя, свою скорбь и свое отчаяние. Поэтому-то причина горя

8 Зак. 3178

Манфреда — темна и непонятна. Поэт не мог найти достаточно великое несчастье, чтобы оправдать это великое отчаяние; он понял, что найти его нельзя, — и предпочел набросить занавес на причину страданий своего героя. Источник же горя настоящего героя поэмы — ее автора скрывался не в личном его капризе или несчастии. Его горе было горе целого поколения его современников, его скорбью была скорбь века, его отчаяние было отчаянием всех европейских народов — от Вислы до Дуэро[12]. Это было время реакции, время торжествующего насилия, время обманутых надежд, время мести и цепей. Вся Европа страдала — торжествовали одни Меттернихи[13]. И эта-то гражданская, всемирная скорбь проникла в сердце поэта и вызвала то рыдание, которое называется Манфредом. Только страдания целой Европы могли вызвать такую жгучую боль, перед которой ничто личное горе одного субъекта; только несчастья, поражающие сразу целые поколения, целые народы, могут причинить муки, которые терпит Манфред. Этого, конечно, не могли понять наши поэты, не разделявшие дней радости прочих европейских народов и не могшие разделить их скорби. Они не знали лучшего, а, напротив, видели позади себя еще худшие времена, — чего же было им скорбеть и в чем отчаиваться? Они ничего не потеряли; их надежды, если они их имели, целые и невредимые, впереди их.

Другая идея одушевляет другое творение Байрона — «Каин». Сам поэт назвал эту драму мистерией. Но если по многим причинам она действительно мистерия, зато по ее смыслу можно скорее назвать ее аллегорией. Только близорукость может видеть в Люцифере демона. В нем ничего нет демонического, — нет ничего того, что есть, например, в Мефистофеле, который есть самое удачное выражение понятия о черте. В Люцифере же, кроме имени, нет ничего демонского, и не соглашаться с этим может только тот, кто непременно желает видеть в лице, названном именем Люцифера, того самого Люцифера с когтями и хвостом, который сидит в центре дантовского ада. На такого господина, конечно, не подействуют даже слова самого байроновского Люцифера, которому, кажется, лучше всех можно знать, кто он, — слова, в которых он прямо отрицает свой демонизм: «Я, — говорит он, — не искушаю никого ничем, кроме истины, — а истина, по существу своему не может быть дурна». Он отрицает всякое тождество между собой и змием-искусителем и прямо говорит, что ему до людей нет никакого дела, что он не только губить их, но и знать не хочет. Но эстетические критики, задавшись, подобно г. Дудышкину,

мыслью, что Люцифер есть начало зла, не верят ему даже тогда, когда он говорит им, что ни зла, ни добра нет, что все это — понятия относительные; они твердят свое, не обращая внимания на слова Люцифера, вероятно, помня, что он — творец лжи и что поверить ему нельзя.

Люцифер не есть начало зла, потому что Байрон в этой мистерии высказывает отрицание как зла, так и добра, следовательно, не может изображать начала зла. По той же причине «Каин» вовсе не изображает в себе борьбы зла с добром: приписывать величайшему творению Байрона такую идею — значит не понимать этой аллегории[14]. Она представляет не борьбу добра со злом, а борьбу знания с тупостью и невежеством; а Люцифер, не будучи началом зла, служит олицетворением знания. Чтобы доказать это, я отсылаю к 1-й сцене 1-го акта читателя, желающего ближе познакомиться с характером байроновского Люцифера, и приведу одно место из этой драмы, где наиболее резко выступает высказанная мною идея:

Люцифер. Нет! У меня есть победитель, правда; но нет высшего надо мной. Ему поклоняются все, но не я; я до сих пор сражаюсь с ним, как сражался в небесах. В продолжение всей вечности, в непроницаемых безднах смерти, в безграничных царствах пространства, в бесконечности веков — все, все я буду оспаривать у него. Мир за миром, звезда за звездой, вселенная за вселенной будут колебаться в своем равновесии до тех пор, пока эта борьба не прекратится; а прекратится она только тогда, когда один из нас погибнет. А кто может уничтожить наше бессмертие или нашу непримиримую ненависть? *В качестве победителя он называет побежденного злом; но какого добра он виновник? Если б я был победителем, за его делами осталось бы название зла.* (Акт II. Сцена 2).

Замечательно, что г. Дудышкин, цитируя это самое место, не замечает подчеркнутых мною слов, прямо разрушающих понятия о зле и добре.

Никто, конечно, не станет доказывать, что лермонтовский Демон сколько-нибудь может олицетворить знание; следовательно, мне нечего и доказывать, что Лермонтов не понял Люцифера. Поэтому я и не стану сравнивать «Демона» с этим смелым творением Байрона[15]. Я буду сравнивать его с тем, что видело гусарское воображение Лермонтова в Люцифере, — а эстетическая критика устами г. Дудышкина говорит, что он видел в нем изображение зла. Ну вот и посмотрим, насколько изображает собою Демон начало зла. Кто же Демон Лермонтова?

Я тот, чей взор надежду губит,
Едва надежда расцветет;
Я тот, кого никто не любит
И все живущее клянет.
Ничто пространство мне и годы,
Я бич рабов моих земных,
Я царь познанья и свободы,
Я враг небес, я зло природы.

Из этого заявления о самом себе Демона мы можем узнать о нем очень мало. Мы бы, пожалуй, обратили внимание на стих:

Я царь познанья и свободы,

если б не видели из всего прочего, что познание здесь поставлено для размера. Таким образом, не будучи в состоянии решить заданный вопрос из слов Демона о его сущности, посмотрим, не узнаем ли мы чего-нибудь об этой сущности из его занятий и препровождения времени. Здесь мы узнаем больше. Мы узнаем, что

Ничтожной властвуя землей,
Он сеял зло без наслажденья,
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивленья —
И зло наскучило ему.

Он правил людьми, учил их греху;

Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил.

Но все это ему, как видите, надоело. Тогда он принялся вот что делать:

И скрылся я в ущельях гор
И стал бродить как метеор
Во мраке полночи глубокой.
И мчался путник одинокий,
Обманут близким огоньком,
И в бездну падая с конем,
Напрасно звал, — и след кровавый
За ним вился по крутизне.

Таким образом, мы видим, что он похвастался, сказав Тамаре, что он «зло природы». Из описания его деяний видно, что он — не начало, не источник, не творец зла, не царь и соперник доброго начала, вполне ему равный, а просто какой-то плут, который делает разные низости, зная очень хорошо, что это низости, потому что сам говорит, что

Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил.

Если б он был начало зла, то он бы не мог этого сказать, потому что для него благородное и прекрасное вовсе не благородно и прекрасно. Он относился бы к нему, как к злу, потому что для него добром было бы зло. Он бы не бесславил его низким образом, а боролся бы с ним.

Но хотя это занятие не делает ему чести, но оно все-таки лучше того, за которое он принялся, когда первое надоело ему. Прежде он хотя низким и мелочным образом, но все-таки нападал на добро; а теперь, как мы видели, он принялся подставлять ногу черкесам, которые никогда союзниками добра не были, и следовательно, незачем ему было их и трогать. А если даже и трогать, то трогать их душу, а за что же бренное тело толкать с горы? Вообще «гордый демон», бывший прежде просто негодяем, сделался от скуки глупцом.

Но и это ему опротивело. Конечно, прожив миллионы миллионов лет, немудрено наскучить забавами, но только оказывается, что он опять прихвастнул, сказав:

Ничто пространство мне и годы.

Оказывается, что годы свое взяли, и от долговременного школьничества оно ему надоело хуже горькой редьки. Тогда он, не зная, что бы такое над собою сделать, принялся без всякой цели носиться в облаках, «подымая прах», по его же выражению. Неизвестно, что бы такое придумал он еще, потому что ведь в облаках должно быть еще скучнее, чем безобразничать на горах, если б не занесло его на Кавказ, где, впрочем, по-видимому, он имел свою резиденцию. На красы природы он взглянул холодно:

Презрительным окинул оком
Творенье Бога *своего* (?),
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

Эти стихи, хотя ничего не доказывают и отзываются явной бессмыслицей, — так как сперва сказано, что он окинул творенье презрительным оком, а потом — что на челе его ничего не отразилось, — что́ противоречит одно другому, — но я все-таки думаю, что нужно верить второму двустишию и принимать, что Казбек со всеми прочими прелестями не произвел на него впечатления. Причину этого я полагаю в том, что все это он

уже тысячу раз видел и оно успело ему опротиветь. Но если не произвел на него впечатления Казбек, то произвела Тамара. Какое это было впечатление, мы увидим сейчас:

...На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг.
Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук,
И вновь постигнул он святыню
Любви, добра и красоты.

. . . .

. . . .

Он с новой грустью стал знаком,
В нем чувство вдруг заговорило
Родным когда-то языком.
То был ли признак возрожденья?
Он слов коварных искушенья
Найти в уме своем не мог.

Таким-то образом влюбилось начало зла. И все зло подверглось серьезной опасности, так как его начало «постигнуло святыню любви, *добра* и красоты». Я даже полагаю, что зло совсем сгибло, — потому где же ему быть, когда его начало «постигнуло святыню добра». Демон для спасения зла хотел было ухитриться самого себя надуть, но

...слов коварных искушенья
Найти в уме своем не мог,

и зло, по всей вероятности, сгибло.

Но, с другой стороны, оно не сгибло, потому что хотя Демон и постиг святыню добра, — тем не менее это не помешало ему обратиться к старым проказам. Он искусил жениха Тамары; помешал ему помолиться перед часовней и потом подослал осетинов, которые его и убили. Как уж это так случилось, не знаю: я в этом не виноват и объяснять не берусь; нужно спросить у эстетической критики. Что касается до меня, то я думаю, что это доказывает справедливость известной пословицы: как волка ни корми, а он все в лес смотрит.

Дальше идут вещи еще более изумительные: так, Демон услышал песню и испугался, хотел даже обратиться в бегство, но крылья не поднялись, что́ его так поразило, что он даже расплакался. Подобные штуки могли бы заставить предполагать, что это был вовсе не Демон, а какой-нибудь пятигорский

франт, и что под крыльями нужно подразумевать просто ноги, если бы лицо, о котором идет речь, не доказывало своего адского происхождения тем, что его слеза прожгла камень.

Потом дело опять, по-видимому, принимает оборот, грозный для существования зла, потому что начало его уверяет Тамару, что

Тебе принес я в умиленьи
Молитву тихую любви,
Земное первое мученье
И слезы первые мои.
О, выслушай из сожаленья, —
Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.

Далее он говорит:

Я все былое бросил в прах;
Мой рай, мой ад в твоих очах.

И наконец, поклявшись кудрями девы, объявляет, что

Отрекся я от старой мести,
Отрекся я от гордых дум;
Отныне яд коварной лести
Ничей уж не встревожит ум;
Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться, —
Хочу я веровать добру.

Таким образом, зло в мире кончилось бы pour les beaux yeux * Тамары. Но тут вышло что-то странное; поэт отзывается довольно глухо о причине того, что зло уцелело, вследствие чего можно рассуждать двояко: 1) или что Демон надул и божился кудрями напрасно, никогда истинного раскаяния не чувствовал и молиться не хотел, а делал это с целью соблазнить девушку; 2) или что добро было рассудительнее его и, помня, что он подтвердил примером пословицу о волке, не приняло его к себе. Как бы то ни было, но под конец поэмы он снова смотрел злобным взглядом и был полон смертельным ядом

Вражды, не знающей конца.

Но в то же время снова и с большею силою возникает подозрение, что это был пятигорский франт, и даже не из молодых, а просто сластолюбивый старец. На это наводит то обстоятель-

* ради прекрасных глаз (*фр.*). — *Сост.*

ство, что Демон, увещевая Тамару отдаться ему и говоря ей о тщете всего земного, ничего лучшего не находит пообещать ей, как прислужниц, чертоги и ароматы, и говорит:

Я дам тебе все, все земное, —

из чего ясно, что он не мог ей дать ничего, кроме земного, а про тщету говорил красноречия ради.

Но, с другой стороны, слеза и многое другое противоречит этому; но этим смущаться нельзя, потому что это может быть поэтическая вольность.

Этот самый пятигорский франт, уже без всяких претензий на демонизм, является в «Герое нашего времени». Я не буду подробно разбирать этот роман. Мы видели уже искажение «Люцифера» в «Демоне», который имеет хотя кое-какие внешние атрибуты демонизма. В Печорине же и этого нет, и я, право, не могу придумать, как может эстетическая критика, видящая в Демоне изображение начала зла, находить какое бы то ни было сходство между ним и Печориным[16]. На самом деле сходство это поразительно, ибо и тот и другой сильно смахивают на самого Лермонтова. Но эстетическая критика видит в Демоне начало зла; я не думаю, чтобы она могла договориться до того, чтобы видеть это начало зла и в Печорине. После этого, таких начал зла бесконечное множество: во всяком полку их несколько, во всякой канцелярии есть несколько писарей, могущих с таким же успехом изображать его, как и Печорин, потому что вся разница между ними и Печориными состоит в том, что последние говорят лучше их по-французски и носят сюртуки модного покроя, как и они, но сшитые не из солдатского, а из тонкого сукна.

Теперь, когда мы видели, что у Лермонтова Люцифер является в виде пятигорского франта, мы уже с большим хладнокровием посмотрим на его изображение Манфреда в виде раскаявшегося шулера.

Но теперь рождается невольно вопрос: каким образом человек, которого главные произведения обличают такую непоследовательность идей и образов, такую мелочность содержания, мог заставить восхищаться собой не только возведенных им в перл создания юнкеров и золотушных помещичьих дочек, но даже нашу ученую и глубокомысленную эстетическую критику? Каким образом мог он попасть в число гениев? Отчего же никто не падал ниц перед г. Майковым, не благоговел перед г. Полонским; отчего осмеяли и освистали г. Крестовского?[17] Положим, что Лермонтов был умней Майкова и Полонского и,

нет сомнения, лучше знал орфографию, чем г. Крестовский; но миросозерцание их было одинакового калибра, потому что различие было равно ничтожно. Но если слово *гений* идет к гг. Майкову, Полонскому и Крестовскому так же, как к корове седло, то откуда же пришла гениальность Лермонтова? Ведь стоит только посмотреть не сквозь зеленые очки эстетической критики на «Демона», «Героя нашего времени» и на «Маскарад», чтобы увидеть в них множество нелепостей. Или, быть может, у Лермонтова есть что-нибудь, кроме этих произведений, что дает ему право на лавровый венок? Но, не говоря уже о том, что «Демон» и «Герой нашего времени» признаны всеми за лучшие его сочинения, в остальных мы не находим ничего, кроме мелких альбомных стишков, мадригалов разным графиням и рабских подражаний Пушкину, так что нужно иметь даже громадную память, чтобы запомнить, что именно принадлежит ему и что — Пушкину; например, Пушкин написал «О чем шумите вы, народные витии?», а Лермонтов «Опять шумите вы, народные витии...»; или наоборот — Лермонтов «О чем...», а Пушкин — «Опять шумите вы, народные витии»? Есть еще, правда, несколько стихотворений, как, например, те, которые помещены в первый раз у г. Дудышкина, но они не годны даже для чтения юнкеров. Наконец, большая часть, я полагаю, около $^{2}/_{3}$, произведений Лермонтова описывают черкесские, лезгинские и кабардинские страсти, которые нам кажутся довольно скучны. Возьмем, например, «общее оглавление». Здесь мы увидим, по заглавиям стихотворений, что я прав. Мы встречаем, например, такие заглавия: «Атаман», «Аул Бастунджи», «Ашик-Кериб», «Беглец», «Вид гор», «В полдневный жар в долине Дагестана», «Грузинская песня», «Грузинову», «Дары Терека», «Два сокола», «Измаил-Бей», «Кавказский пленник», «Кавказ», «Казбеку», «Кинжал» и т. д. Это снова наводит меня на мысль о том стихотворении, где Лермонтов сообщает, что он не Байрон, а другой, —

Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Из этого признания мы понимаем одно: что Лермонтов действительно не Байрон, а был ли он гонимый миром странник, об этом надо справиться в его формулярном списке; что же касается до его русской души, то эстетическая критика еще доселе не решила, чем именно русская душа отличается от кабардинской или турецкой.



Н. В. ШЕЛГУНОВ

Русские идеалы, герои и типы

<отрывки>

III

То был век богатырей,
Но смешались шашки, —
И полезли из щелей
Мошки да букашки[1].

От этих богатырей, о которых говорилось в предыдущей главе, нас разделяет ровно два века. Нынче уже не только никого не коптят, не ставят на спицы, не колесуют, но исчезли даже плети и розги[2]. По-видимому, утратилось всякое мерило для определения человеческой выносливости и бесстрашия. Мучительство не в духе времени, история не хочет кровавых жертв, общество ими возмущается, цивилизация сделала очевидный прогресс. Какими же признаками определять современных героев и сильных людей, если чугунные организмы утратили уже свое значение? Где искать этих героев и богатырей? Летопись и история молчат: вместо сказаний, сохранивших память об Аввакумах, на сцену выступает роман и повесть; вместо живых людей — типы. Каковы же эти типы?

Евгений Онегин Пушкина начал собою эпоху или, вернее, период разных героев нашего времени. Пушкин воспитал целое поколение романистов и повествователей, у которых недостало силы подняться выше идеала, созданного их *великим* учителем. И. С. Тургенев, кажется, последний из наиболее сильных писателей этой отжившей школы.

Об Онегине говорилось слишком много и еще так недавно, что снова возвращаться к этому типу суемыслия нет никакой необходимости[3]. Но нельзя сказать того же о герое Лермонтова — Печорине. И с него-то я начну.

Печорин относится к Онегину так же, как Лермонтов к Пушкину. В Печорине мы встречаем тип силы, но силы искалеченной, направленной на пустую борьбу, израсходовавшейся по мелочам на дела недостойные.

Вот как Лермонтов описывает Печорина: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке... Его походка была небрежна и ленива... Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала... Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить след морщин, пересекавших одна другую, и вероятно обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства... У него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза... они не смеялись, когда он смеялся!» Нужно отдать справедливость Лермонтову, что он не поскупился на красивые краски, чтобы расположить читателя в пользу Печорина. Какая разница с всклокоченным, необузданным, не знающим удержа Аввакумом! И то правда, Аввакума не коснулась цивилизация; он продукт той эпохи, когда ходила сырая сила и великосветскость была неизвестна. Печорин, напротив, плод двухвековой цивилизации. Грубая рука Аввакума переродилась в нем в маленькую аристократическую ручку; загрубелая кожа главы раскольников — в нежную женскую кожу; спина, способная выносить десятки ударов кнутом, стала гибка, точно без костей, и нервической слабостию напоминала бальзаковскую кокетку. И по своей деятельности Печорин изображает нечто, на Аввакума вовсе не похожее. Добродушный сын природы, Аввакум, вспоминал через 15 лет с нежностию черную курочку, «одушевленное творение Божие» [4], Печорин обдал холодом искренно привязанного к нему Максима Максимовича через два года разлуки, и без всякой

нужды оскорбил старика. И в то же время Печорин и не глуп, и не зол. На упрек Максима Максимовича, что он забыл: «Ну полно, полно, — сказал Печорин, обняв его дружески, — неужели я не тот же?.. Что делать?.. всякому своя дорога...» Какую же дорогу Печорин считал своею?

На свадьбе у одного черкесского князька Печорин увидел красавицу-дочь его, Бэлу, и украл ее. Долго возился он с дикой черкешенкой, пока не достиг своего, — уж такой был у него характер, что он шел до конца, — но через четыре месяца черкешенка ему надоела. На упрек Максима Максимовича, Печорин ответил: «Когда я увидел Бэлу в своем доме, когда в первый раз, держа ее на коленях, целовал ее черные локоны, я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбой... Я опять ошибся: любовь дикарки не много лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедает, как и кокетство другой. Если вы хотите, я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут довольно сладких, я за нее отдам жизнь, — только мне с нею скучно...» В этом *скучно* вся разгадка характера Печорина. Он сила без выхода; сила, не нашедшая дела по себе и потому напрашивавшаяся на любовные дела и на борьбу с такими ничтожествами, как Грушницкий. Но ни борьба с Грушницкими, ни любовные дела не в состоянии наполнить всего существа Печорина, мелочь надоедает скоро, сила просит большого дела, а большого дела Печорин найти не в состоянии, и на него нападает скука. Печорин и сам знает это: «Жизнь моя становится пустее день ото дня, — говорит он Максиму Максимовичу, — мне осталось одно средство — путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави Боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!» Во времена героев-богатырей «силушка», просившая дела, уходила в удаль; у цивилизованного героя она пошла на любовь, она заставляет искать пассивной смерти в путешествии.

В своих отношениях к Бэле Печорин вырисовывается только частию; он позволяет о себе лишь догадываться; во всем же блеске является Печорин в любви к княжне Мери. Здесь уже виден опытный боец, здесь на сцене вполне выработанная теория интриги, на создание которой было потрачено много ума, и не одним человеком, а, может быть, целым рядом праздных поколений.

Но нужно отдать справедливость и женщине, принимавшей в развитии этой теории равносильное участие. Принято обык-

новенно обвинять во всем женском вопросе одних мужчин. Тут есть преувеличение; да если бы сама женщина не лезла в болото, неужели ее можно было бы утащить так легко в любовный омут? Теория великосветской любви потому только и выработалась так полно и всесторонне, что сами женщины помогали из всех сил ее развитию. Сами женщины вообразили, что кроме любовных наслаждений ей нет другого дела на земле, и поспешили перетащить магометов рай в свой раздушенный, аристократический будуар. За праздными женщинами, жившими на всем готовом, потащились и другие, и постепенно выработался тот жалкий женский идеал — не человек, а какая-то благоухающая воздушная пери, неспособная ни к труду, ни к серьезной мысли, — против которого вооружился всеми своими силами современный реализм. Конечно, если бы на земле водворилось повсюду счастье и довольство, если бы все были сыты и одеты, то почему бы любовным парам и не сидеть под розовыми кустами? Но как до сих пор довольство и праздность раздушенных барынь созидались лишь на счет лишений и труда коекого другого, то исключительно любовное возлежание в тени розовых кустов следует считать занятием преждевременным и для общества невыгодным. Во времена Печорина люди, даже очень умные и нравственно сильные, не были в состоянии понять этой простой мысли.

Приехав в Пятигорск, Печорин в тот же день, а может быть и на другой, встречается с своим старым знакомым Грушницким. Грушницкий — юнкер. Он носит, по особому роду франтовства, толстую солдатскую шинель; хорошо сложен, недурен собой, говорит вычурно, всеми силами старается рисоваться и производить эффект, влюблен в себя до безумия. Одним словом, тщеславен и глуп. Печорин его не любит. У колодца, где они стояли, проходят две дамы. Одна пожилая, говорить о ней не стоит; другая — будущая героиня романа, одна из тех воздушных, неземных пери, которых неотесанный Аввакум, конечно, и во сне не видел, а если бы и увидел, то сотворил бы очистительную молитву. На героине было закрытое платье gris de perles *; легкая шелковая косынка вилась вокруг ее гибкой шеи. Ботинки couleur puce ** стягивали у щиколки ее сухощавую ножку так мило, что даже не посвященный в таинство красоты непременно бы ахнул, хотя от удивления. Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девствен-

* серо-жемчужного цвета (*фр.*). — *Сост.*

** красновато-бурого цвета (*фр.*). — *Сост.*

ное, ускользающее от определения, но понятное взору. Когда она прошла мимо Печорина, от нее повеяло тем неизъяснимым ароматом, которым дышит иногда записка милой женщины. Хотя в таком поэтическом, неуловимом, расплывающемся описании героини нет ничего точного, возбуждающего в уме читателя определенное, ясное о ней представление, но нельзя отнять от него того достоинства, что оно действует возбудительно на нервы и прикрывает женщину облаком таинственности, настраивающим воображение к чему-то непостижимому. В достижении этой таинственной непостижимости, в искусстве изображения веяния неизъяснимого аромата заключалась вся задача будуарных писателей и поэтов. Искусство и мастерство автора оказывались тем выше, чем их героини походили меньше на живых людей. От этой теории не смел отступить ни один романист, ни один поэт. Правда, Печорин заявил в этом отношении весьма оскорбительный для прекрасного пола скептицизм. Он держался того мнения, что поэтам верить не следует: «С тех пор, как поэты пишут и женщины их читают, — говорит он, — их столько раз называли ангелами, что они, в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту, забывая, что те же поэты за деньги величали Нерона полубогом». Мнение такого знатока прекрасного пола, как Печорин, должно иметь силу авторитета и дает поэтому право предположить, что поэтическое изображение княжны Мери не больше, как комплимент. Если уж Печорин не знал другого дела, кроме любви и волокитства, то какие же высшие стремления могли обитать в голове и сердце великосветской княжны! Если мужская половина человечества создана для того, чтобы волочиться, то, конечно, прекрасная половина для того, чтобы за нею волочились. Таков уж закон природы, думали великосветские люди. Ничего не поделаешь.

С неземной девой, княжной Мери, оба героя принялись немедленно кокетничать. Грушницкий начал первый; он сказал пышную французскую фразу, за которую хорошенькая княжна подарила оратора долгим, любопытным взором. Печорин повел свою атаку из зависти; ему был досаден успех Грушницкого. Правда, он сознавал, что зависть к Грушницкому смешна, но в то же время он чувствовал особенное наслаждение уничтожать сладкие заблуждения ближнего. По отношению же к княжне теория Печорина отличалась любопытной особенностию. «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! — говорил он. — Она, как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солн-

ца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет!» Если перевести эту опоэтизированную фразу на простой человеческий язык, то содержание ее окажется весьма гнусного свойства. А между тем гнусность эта никого не оскорбляла. Из поколения в поколение мужчины срывали цветы и, надышавшись ими досыта, бросали на дороге; и находились из поколения в поколение новые цветы, подставлявшие свои ароматические головки и напрашивавшиеся на то, чтобы их выбросили. Жалкие и бедные люди!

<...> Даже и в том виде, в каком вышел Печорин в моем извлечении, он имеет магнитность. Вы можете возмущаться его безнравственностью, как это и делали некоторые критики, современные «герою нашего времени», но это возмущение докажет лишь слабость вашей способности анализа. Печорин — сила несомненная, и в этом секрет его магнитности. Обратите внимание на его неуклонность в преследовании своей цели, на его злобу и сатанинскую радость, когда жертва уже в его руках, посмотрите, каким молодцом держит он себя с Грушницким на дуэли, как безжалостно его убивает. Печорина не запугаешь ничем, его не остановишь никакими препятствиями; кожа у него, правда, женская и рука аристократическая, но он этой аристократической рукой наносит смерть не хуже любого дикаря; я думаю, если бы выпал жребий, то он своей бескостной спиной вынес бы кнут не хуже Аввакума; может быть, он умер бы под кнутом, но уж, верно, пощады просить бы не стал[5]. Несмотря на свой женоподобный вид, на аристократические манеры, на наружную цивилизацию, Печорин чистый дикарь, в котором ходит стихийная, не сознающая себя сила, как в каком-нибудь Илье Муромце или в Стеньке Разине. Но Стенька Разин, по цели своих стремлений, стоит неизмеримо выше Печорина. Стенька Разин безжалостен с своей любовницей, персидской княжной; когда она заметно стала подчинять его своему влиянию, он, в минуту, по-видимому, меньше всего располагавшую его к убийству, берет княжну за горло и за ноги и бросает в Волгу. Это не был, однако, порыв бесцельной, дикой страсти, бесцельного злодейства — Разин принес свое чувство в жертву делу, которое ставил выше женской любви, раздвоявшей его силу. Как же поступает Печорин? Он совершенно спокойно, с жадностию, начал свою коварную игру с княжной и, когда довел ее до того, что она отдается ему, говорит ей, что он над ней смеялся. Ради каких высших интересов он играл судьбой, счастием, жизнию человека? Княжна Мери,

несомненно, глупа и кисель; Грушницкий тоже глуп непроходимо и лишен всякого характера, и потому борьба, которую затеял с ними Печорин, заставляет сожалеть о силе, потраченной на бесцельное, мелочное зло, недостойное этой силы. Печорин как будто хочет явиться мстителем обществу; он горд и зол, он хочет подчинять себе все; я был готов любить весь мир — меня никто не понял, и я выучился ненавидеть, говорит он про себя. Но неужели то будет месть обществу, если он станет обольщать девушек и безжалостно смеяться над ними или убивать таких ничтожных соперников, как Грушницкий? У Печорина недостало силы на высшее, более широкое чувство; на высшую, более широкую мысль. Его байронизм был лишен байроновского ума. Или: война за независимость Греции кончилась [6], и Печорину не оставалось никакого другого дела?

Здесь мы можем перейти прямо к допросу автора героя нашего времени. В самом Лермонтове не шевелилось никаких широких общественных интересов, оттого вышел узок и Печорин. Лермонтов дал большую силу своему герою; но не мог сообщить ему широких помыслов, потому что и сам их не имел. В этом отношении замечание критиков, что в Печорине Лермонтов рисовал свой портрет, — совершенно верно. Лермонтов озлился на это замечание, потому что в нем была правда [7]. Читатель, конечно, не станет спорить против той мысли, что сила всякого произведения равна силе автора в момент творчества. Герои Шекспира сильны потому, что был силен их автор. Следовательно, в этом отношении каждый автор как бы рисует себя, ибо, чтобы создавать героя, надобно уметь самому чувствовать и мыслить то, что должен чувствовать и мыслить изображаемый герой. Автор, способный лишь к кисельному чувству, будет изображать только киселей; способный чувствовать и мыслить мелко — изобразит мелочников. Лермонтов воспитался в великосветскости и знал только великосветских героев. Он, кажется, и не подозревал, чтобы вне общества носителей лайковых перчаток и благоуханных будуаров могла существовать какая-либо жизнь. Для него, как и для Печорина, все человечество заключалось в сливках общества. Вот отчего Печорин, разочарованный и обманутый салонной и будуарной жизнью, явился беспощадным мстителем — но кого, за что? Обманутый кокетками и глупцами, он стал кокетничать с женщинами, превратился в сердцееда и начал преследовать глупцов. В жизни он не был в состоянии подметить никаких более высоких потребностей, он не мог выбрать себе никакого другого, более широкого дела. Лермонтов уверяет, что Печо-

рин — современный человек, каким он его понимает и каких, к несчастию, слишком часто встречал. Если это так, то из его слов можно сделать только один вывод — что великосветская жизнь перерождает человека и делает его неспособным для общечеловеческой порядочности и что та же самая жизнь кладет печать узкости воззрений на каждого поэта и писателя, выросшего в этой жизни. Лермонтов говорит: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!» Будто бы? Лермонтов, как видно, держался того мнения, что поэты должны только уметь чувствовать и рисовать человеческие страдания, а указывать на лекарство дело мыслителей. Устанавливая эту разницу между поэтами и мыслителями, Сен-Симон[8] только констатировал факт; но вовсе не имел в виду доказывать, что поэты не должны мыслить. В чем же и слабость всех наших поэтов и романистов, как не в том, что они не умели мыслить, не имели решительно никакого понятия о страданиях человеческих и о средствах против общественных зол. Оттого их героями являлись не общественные деятели, а великосветские болтуны, и, чересчур обобщая салонную жизнь, они называли «героями нашего времени» тех, кого бы правильнее назвать «салонными героями». Это была литературная клевета писателей, не способных понимать жизни и общественных стремлений новых поколений. Ведь понимали же их такие критики, как Белинский, Добролюбов; отчего же не умели понимать их Пушкины, Лермонтовы, Тургеневы? Мы видели, что героический период создал идеалы богатырей — Илью Муромца, Алешу Поповича, Еруслана Лазаревича; мы видели, что неурядицы Московского государства и борьба федеративных элементов с централизационными вызвали бойцов в лице Стеньки Разина, Аввакума и других; неужели только для нашего времени остановилась история, замерли все стремления и, кроме Евгениев Онегиных, Печориных, Рудиных, Литвиновых, Россия не в состоянии произвести ничего порядочного, никакой нравственной и умственной мощи, никакого идеала передовой силы?..

Печорин если и не обнаружил на русскую читающую публику особенного влияния, то тем не менее впечатление, им произведенное, было значительно.

Правда, люди нравственные возмущались и тогда его сатанинскими свойствами, а некоторые критики даже утверждали, будто бы Лермонтов в лице Печорина рисовал самого себя.

Но неприятное впечатление, произведенное Печориным на некоторых, следует рассматривать не более как частность.

Большинство читающей публики Печорину симпатизировало, и причина этого понятна. Печорин — сила, несомненная сила, но, как выразились бы критики, ему современные, сила сатанинская. Не сила мефистофельская, наводящая на зло, а сила, губящая все, с чем она приходит в соприкосновение. Попадается ли Печорину женщина, он оскорбит ее и над нею надругается; попадется ли мужчина, он вышутит его, а если представится случай, то и убьет. Печорин весь пропитан злобой, которая не останавливает его ни пред какими препятствиями; его нельзя запугать ничем. В этом бесстрашии, в этой злобе и безжалостности — секрет силы Печорина. И несмотря на всю свою силу, Печорин производит безотрадное впечатление. Он оторванный от мира одиночка, отделившийся от людей и их ненавидевший. Глядя на его бесцельно убитую жизнь, на деятельность, направленную на пагубу отдельных людей, жалеешь о том, что общественная жизнь могла производить такие болезненные, уродливые явления. Конечно, у Печорина, говорящего хотя и солидно и, по-видимому, умно, не было ума настолько сильного, чтобы поставить себя в правильные отношения к обществу и дать своей деятельности разумное и полезное направление. Причина этого в том, что Печорин был воспитан не для общественной жизни. С первой молодости из него создавали одиночку; в нем развивали личные наклонности, желания и стремления. Из него создавали деспота, пред волей которого должно было все склоняться, желаниям которого должно было все служить. И вот эта одиночка сталкивается в жизни с другими одиночками, воспитанными точно так же, как он, и так же, как он, желающими, чтобы все служило им. За столкновением личных интересов является борьба, за борьбой неудовлетворение, обоюдное неудовольствие, разочарование и озлобление. В великосветском омуте, в котором вращался Печорин, он не встретил сочувствия, потому что каждый думал о себе, и, озлившись на отдельных людей, Печорин стал вымещать свою злобу на людях, ни в чем перед ним не повинных и виноватых только в том, что они были так же пусты, как тот большой свет, который их создал. У Печорина недостало ума, чтобы понять, что отдельные люди тут ни в чем не виноваты и что глупо вести борьбу против отдельных единиц. Возвыситься до понимания общих причин, создающих анормальные общественные явления и портящих отдельных людей, у Печорина недостало силы. Только поэтому вся его энергия и сила направилась на борьбу с отдельными лицами, вместо того чтобы бороться с принципами; только поэтому он стал разыгрывать демониче-

скую силу, направленную на частную борьбу, вместо того чтобы выйти общественным деятелем.

Тургеневские герои совсем иного закала. И они, как Печорин, воспитаны большим светом; и они выросли, окруженные многочисленной дворней, няньками, гувернерами и гувернантками, но в основе их натуры лежит благодушие, делающее из них в конце концов расплывающуюся манную кашу, они гибнут от скуки и праздности.

Тургеневские герои точно так же воспитаны для одиночной жизни. Они живут точно так же для себя и не понимают солидарности человеческих интересов. Они, как Печорин, не знают другого дела, кроме любви, но у них недостает печоринской силы и злости. От этого, доведя женщину до признания в любви, Печорин беспощадно отталкивает ее и говорит ей, что он шутил с нею. Тургеневские же герои в подобных случаях выскакивают в окно[9]. Отличаясь от Печорина слабосильностию, тургеневские герои, по своему благодушию, оказываются способными только ныть, расплываться в любви и охать от заедающей их праздности. Они тоже не воспитаны для общественной деятельности и решительно не знают, что им делать с самими собою. От этого они носятся по миру с заедающей их скукою, влюбляются, влюбляют в себя; когда дело приближается к развязке, выпрыгивают с позором в окно, снова принимаются блуждать по миру, снова влюбляются, снова выпрыгивают и т. д. В промежутки же отпускают красивые фразы о необходимости деятельности, о пользе труда и вообще заявляют великую охоту говорить при всяком удобном и неудобном случае о высоких материях. Образчиком такой бесполезно и бессильно потраченной человеческой жизни, типом целого ряда поколений, созданных крепостным бытом, служит благоухающий пустой фразер и жалкий мученик бесцельно потраченной, праздной жизни — Рудин. <...>



Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

Из «Дневника писателя за 1877 год»

ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ И НЕКРАСОВ

<...> Словом «байронист» браниться нельзя. Байронизм хоть был и моментальным, но великим, святым и необходимым явлением в жизни европейского человечества, да чуть ли не в жизни и всего человечества. Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния. После исступленных восторгов новой веры в новые идеалы, провозглашенной в конце прошлого столетия во Франции, в передовой тогда нации европейского человечества наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали, столь обманувший веру людей, что никогда, может быть, не было в истории Западной Европы столь грустной минуты. И не от одних только внешних (политических) причин пали вновь воздвигнутые на миг кумиры, но и от внутренней несостоятельности их, что ясно видели все прозорливые сердца и передовые умы. Новый *исход* еще не обозначался, новый клапан не отворялся, и все задыхалось под страшно понизившимся и сузившимся над человечеством прежним его горизонтом. Старые кумиры лежали разбитые. И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали[1], проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему. Это именно было как бы отворенный клапан; по крайней мере, среди всеобщих и глухих стонов, даже большею частью бессознательных, это именно был тот могучий крик, в котором соединились и согласились все крики

и стоны человечества. Как было не откликнуться на него и у нас, да еще такому великому, гениальному и руководящему уму, как Пушкин? Всякий сильный ум и всякое великодушное сердце не могли и у нас тогда миновать байронизма. Да и не по одному лишь сочувствию к Европе и к европейскому человечеству издали, а потому, что и у нас, и в России, как раз к тому времени обозначилось слишком много новых, неразрешенных и мучительных тоже вопросов и слишком много старых разочарований... Но величие Пушкина как руководящего гения состояло именно в том, что он так скоро, и окруженный почти совсем не понимавшими его людьми, нашел твердую дорогу,* *нашел великий и вожделенный исход для нас, русских, и указал на него.* Этот исход был — народность, *преклонение перед правдой народа русского.*

<...> Если б Пушкин прожил дольше, то оставил бы нам такие художественные сокровища для понимания народного, которые влиянием своим наверно бы сократили времена и сроки перехода всей интеллигенции нашей, столь возвышающейся и до сих пор над народом в гордости своего европеизма, — к народной правде, к народной силе и к сознанию народного назначения. Вот это-то поклонение перед правдой народа вижу я отчасти (увы, может быть, один я из всех его почитателей) — и в Некрасове, в сильнейших произведениях его. Мне дорого, очень дорого, что он «печальник народного горя» [2] и что он так много и страстно говорил о горе народном, но еще дороже для меня в нем то, что в великие, мучительные и восторженные моменты жизни он, несмотря на все противоположные влияния и даже на собственные убеждения свои, преклонялся перед народной правдой всем существом своим, о чем и засвидетельствовал в своих лучших созданиях. Вот в этом-то смысле я и поставил его как пришедшего после Пушкина и Лермонтова с тем же самым, отчасти новым, словом, как и те (потому что «слово» Пушкина до сих пор еще для нас новое слово. Да и не только новое, а еще и неузнанное, неразобранное, за самый старый хлам считающееся).

Прежде чем перейду к Некрасову, скажу два слова и о Лермонтове, чтоб оправдать то, почему я тоже поставил и его как уверовавшего в правду народную. Лермонтов, конечно, был байронист, но по великой своеобразной поэтической силе своей и байронист-то особенный — какой-то насмешливый, капризный и брюзгливый, вечно не верующий даже в собственное свое вдохновение, в свой собственный байронизм. Но если б он перестал возиться с больною личностью русского интеллигент-

ного человека, мучимого своим европеизмом, то наверно бы кончил тем, что отыскал исход, как и Пушкин, в преклонении перед народной правдой, и на то есть большие и точные указания. Но смерть опять и тут помешала. В самом деле, во всех стихах своих он мрачен, капризен, хочет говорить правду, но чаще лжет и сам знает об этом и мучается тем, что лжет, но чуть лишь он коснется народа, тут он светел и ясен. Он любит русского солдата, казака, он чтит народ. И вот он раз пишет бессмертную песню о том, как молодой купец Калашников, убив за бесчестье свое государева опричника Кирибеевича и призванный царем Иваном пред грозные его очи, отвечает ему, что убил он государева слугу Кирибеевича «вольной волею, а не нехотя» [3]. Помните ли вы, господа, «раба Шибанова»? Раб Шибанов был раб князя Курбского, русского эмигранта 16-го столетия, писавшего всё к тому же царю Ивану свои оппозиционные и почти ругательные письма из-за границы, где он безопасно приютился. Написав одно письмо, он призвал раба своего Шибанова и велел ему письмо снести в Москву и отдать царю лично. Так и сделал раб Шибанов. На Кремлевской площади он остановил выходившего из собора царя, окруженного своими приспешниками, и подал ему послание своего господина, князя Курбского. Царь поднял жезл свой с острым наконечником, с размаху вонзил его в ногу Шибанова, оперся на жезл и стал читать послание. Шибанов с проколотой ногою не шевельнулся. А царь, когда стал потом отвечать письмом князю Курбскому, написал, между прочим: «Устыдися раба твоего Шибанова» [4]. Это значило, что он сам устыдился раба Шибанова. Этот образ русского «раба», должно быть, поразил душу Лермонтова. Его Калашников говорит царю без укора, без попрека за Кирибеевича, говорит он, зная про верную казнь, его ожидающую, говорит царю «всю правду истинную», что убил его любимца «вольной волею, а не нехотя». Повторяю, остался бы Лермонтов жить, и мы бы имели великого поэта, тоже признавшего правду народную, а может быть, и истинного «*печальника горя народного*». Но это имя досталось Некрасову...





В. О. КЛЮЧЕВСКИЙ

Грусть

(Памяти М. Ю. Лермонтова † 15 июля 1841 г.)

Пятьдесят лет прошло с тех пор, как умер Лермонтов. Воспоминание о смерти поэта, без сомнения, напомнит нам и его поэзию. Да, напомнит, потому что мы успели уже забыть ее. Образцовые стихотворения Лермонтова с разрешения учебного начальства держатся еще в педагогическом обороте, и благодаря тому многие знают наизусть и «Бородино», и «Ветку Палестины», и даже «Пророка». Но поэзия Лермонтова — только наше школьное воспоминание: в нашем текущем житейском настроении, кажется, не уцелело ни одной лермонтовской струны, ни одного лермонтовского аккорда. Жалеть ли об этом? Может быть — да, а может быть — и нет. Ответ зависит от оценки этой давно затихшей песни и от того, запал ли в нас от нее какой-нибудь отзвук, — лучше сказать, была ли она сама отзвуком какого-нибудь ценного общечеловеческого или, по крайней мере, национального мотива, или в ней прозвучало чисто индивидуальное настроение, которое сложилось под влиянием капризных случайностей личной жизни и вместе с ней замерло, обогатив только запас редких психологических возможностей. В последнем случае поэзию Лермонтова едва ли стоит вызывать с тихого кладбища учебной хрестоматии.

Педагогический успех поэзии Лермонтова может показаться неожиданным. Принято думать, что Лермонтов — поэт байроновского направления, певец разочарования, а разочарование — настроение, мало приличествующее школьному возрасту и совсем неудобное для педагога как воспитательное средство. Между тем после старика Крылова, кажется, никто из русских поэтов не оставил после себя столько превосходных вещей, доступных воображению и сердцу учебного возраста без преждевременных возбуждений, и притом не в наивной форме басни, а

в виде баллады, легенды, исторического рассказа, молитвы или простого лирического момента. Неожиданно и то, что русский поэт первой половины нашего века стал певцом разочарования. Настроение, которое в поэзии обозначается именем великого английского поэта, сложилось из идеалов, с какими западноевропейское общество переступило чрез рубеж XVIII века, и из фактов, какие оно пережило в начале XIX века, — из идеалов, подававших надежду на невозможность подобных фактов, и из фактов, показавших полную несбыточность этих идеалов. Байронизм — это поэзия развалин, песнь о кораблекрушении. На каких развалинах сидел Лермонтов? Какой разрушенный Иерусалим он оплакивал? Ни на каких и никакого. В те годы у нас бывали несчастия и потрясения, но ни одного из них нельзя назвать крушением идеалов. Старые верования, исторически сложившиеся и укрепившиеся в общественном сознании, уцелели, а новые идеи еще не успели дозреть до общественных идеалов и свеялись, как мечты отдельных умов, неосторожно отважившихся забежать вперед своего общества. Нам не приходилось сидеть на реках вавилонских, оплакивая родные разрушенные святыни, и даже о пожаре Москвы мы вспоминали неохотно, когда вежливою и сострадательною рукой брали Париж.

Поэзия Лермонтова развивалась довольно своеобразно. Поэт не сразу понял себя; его настроение долго оставалось для него самого загадкой. Это отчасти потому, что Лермонтов получил очень раннее и одностороннее развитие, ускорявшееся излишним количеством внешних возбуждений. Рано пробудившаяся мысль питалась не столько непосредственным наблюдением, сколько усиленным и однообразным чтением, впечатлениями, какие навевались поэзией Пушкина, Гейне, Ламартина, и особенно «огромного Байрона», с которым он уже на шестнадцатом году был неразлучен, по свидетельству Е. А. Хвостовой[1]. Этим нарушена была естественная очередь предметов размышления. То, чем усиленно возбуждалась ранняя мысль Лермонтова, это были преимущественно предметы, из которых слагается жизнь сердца, притом тревожного и притязательного. Может быть, хорошо начинать жизнь такими предметами; но едва ли правильно начинать ими изучение жизни. С трудом разбираясь в воспринимаемых впечатлениях, Лермонтов вдумывался в беспокойное и хаотическое настроение, ими навевавшееся, рядился в чужие костюмы, примерял к себе героические позы, вычитанные у любимых поэтов, подбирал гримасы, чтобы угадать, которая ему к лицу, и таким образом

стать на себя похожим. Для этой работы особенно много образов и приемов дала ему манерная и своенравно-печальная поэзия Байрона, и в этом отношении ей трудно отказать в сильном влиянии на нашего поэта. От этих театральных ужимок осталось на поэтической физиономии Лермонтова несколько складок, следов беспорядочного литературного воспитания, поддержанного дурно воспитанным общественным вкусом. До конца своего недолгого поприща не мог он освободиться от привычки кутаться в свою нарядную печаль, выставлять гной своих душевных ран[2], притом напускных или декоративных, трагически демонизировать свою личность — словом, казаться лейб-гвардии гусарским Мефистофелем. Было бы большою ошибкой видеть во всем этом один бутафорский прибор, только чуждые накладные краски, которые с летами должны были свалиться ветхою чешуей с поэтического подлинника, не оставив на нем своего следа[3]. Эти изысканные приемы поэтического творчества появляются у Лермонтова в такие ранние годы, когда усвоенная манера не столько отражает, сколько направляет настроение души. Поэту уже не вернуть своих юных гордых дней; жизнь его пасмурна, как солнце осени суровой; он умер, душа его скорбит о годах развратных: все это пишет не более как пятнадцатилетний мальчик, посвящая друзьям свою поэму, свои «печальные мечты, плоды душевной пустоты»[4]. Когда успел пережить все эти нравственные ужасы благовоспитанный и прекрасно учившийся гимназист университетского благородного пансиона? Вторя этому настроению, в «Корсаре», «Преступнике», «Смерти» и других пьесах тех лет (1828—1830 гг.) являются все мрачные образы, печальные или ожесточенные; в юношеских тетрадях поэта уцелели наброски задуманных драм — все с ужасными сюжетами, с трагическими положениями. Из этих образов и положений постепенно складывается тип, который так долго владел воображением поэта. Сначала, например в «Портрете», «Моем демоне» и первом очерке «Демона» (1829 г.), он выступает в неясных общих очертаниях и потом получает определенный облик, даже несколько обликов, в целом ряде поэм, драм и повестей, конченных и не конченных. Поэт лелеял этот тип, как свое любимое поэтическое детище, всматривался в него, ставил его в разнообразные позы и обстановки, изображал то печальным и влюбленным демоном, то мстительным русским дворовым холопом-пугачевцем, то диким кавказским горцем, то великосветским игроком, то ипохондриком-художником, то, наконец, кавказским офицером-баричем из высшего столичного света, не знаю-

щим, куда девать себя от скуки. На всех этих изображениях положена печать той «горькой поэзии», которую, по выражению самого поэта, наш бедный век выжимал из сердца ее первых проповедников[5]; во всех них сказывается то чувство житейской нескладицы, противоречий людской жизни, которое проходит основным мотивом в ранних произведениях Лермонтова. Он с любовью искал этих противоречий и с наслаждением любовался ими, не отворачиваясь даже от самых пошлых, с таким мефистофельским злорадством изображенных им в стихотворении «Что толку жить...». Недаром сам поэт сопоставлял себя с своим «хладным и суровым» демоном, называя себя зла избранником, который в жизни зло лишь испытал и злом веселился[6]; припомним, что первоначально поэт думал изобразить демона торжествующим и жертву его страсти превратить в духа ада, как будто торжество зла тогда более гармонировало с его эстетическим настроением. Из всех этих, несродных поэту, усилий воображения и сердца он вынес, по его словам, усталую душу, объятую тьмой и холодом[7], еще далеко не достигнув рубежа молодости. Лермонтов быстро развивался. Согласно с привычным направлением своей мысли, он и этой, не беспримерной, особенности своего роста придавал трагическое значение. У него сложился взгляд на себя как на человека, рано отцветшего и преждевременно созревшего, успевшего отжить, когда обыкновенно только начинают жить. Любимым образом, к которому он обращался для своей характеристики, был тощий плод, до времени созревший, который сиротой висит между цветов, не радуя ни глаз, ни вкуса.

Ужасно стариком быть без седин[8].

В 1832 г., восемнадцати лет от роду, Лермонтов писал в одном дружеском письме: «...все кончено; я отжил, я слишком рано созрел; далее пойдет жизнь, в которой нет места для чувств»[9]. Он стал думать, что пора мечтаний для него миновала, что он утратил веру, отцвел для наслаждений и потерял вкус в них; по крайней мере, за год до выхода из юнкерской школы (1833 г.), мечтая об офицерских эполетах и рисуя план своей жизни по окончании школьного курса, он писал, что сохранил потребность только в чувственных удовольствиях, в счастии осязательном, в таком, какое покупается золотом и которое можно носить с собою в кармане, как табакерку, чтобы оно только обольщало его чувства, оставляя в бездействии его усталую душу[10]. В этой печальной повести поэта о своем нравственном разорении, конечно, не все действительный житей-

ский опыт, а есть и доля поэтической мечты, есть даже немало заимствованных со стороны, вычитанных образов, принятых за свою собственную мечту. Но мысль, рано и долго питавшаяся такими образами и чувствами, должна была покрыть в глазах поэта людей и вещи тусклым светом; настроение уныния и печали, первоначально навевавшееся случайными, хотя бы даже призрачными впечатлениями, незаметно превращалось в потребность, или в «печальную привычку сердца», говоря словами поэта[11]. Это настроение, столь неблагоприятное для нравственного роста поэта, имело, однако, благотворное действие в другом отношении. Утомляемый или возбуждаемый впечатлениями, приносимыми со стороны, он рано начал искать пищи для ума в себе самом, много передумал, о чем редко думается в те годы, выработал то уменье наблюдать и по наружным приметам угадывать душевные состояния, которое так ярко уже блестит местами в его ранней и наивной, но необыкновенно живой и бойкой «Повести»[12]. Историю этих ранних и любимых дум своих, смутных, тревожных и настойчивых, он сам рассказал в стихотворении, помеченном 11 июня 1831 г. («Моя душа, я помню, с детских лет...»). Эта пьеса, которую можно назвать одной из первых глав поэтической автобиографии Лермонтова, показывает, как рано выработалась в нем та неугомонная, вдумчивая, привычная к постоянной деятельности мысль, участие которой в поэтическом творчестве вместе с удивительно послушным воображением придает такую своеобразную энергию его поэзии.

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме...

Было бы очень жаль, если бы чувства и манеры их выражения, рано усвоенные поэтом, дали окончательное направление его поэзии. Эти чувства и манеры были особенностью его поэтического воспитания, а не свойствами его поэтической природы и послужили только средством для него глубже понять свой талант. Ранние поэтические опыты Лермонтова были пробой пера, предварительною черною работой над своим талантом. Странное дело! Чем настойчивее готовился поэт к собственным похоронам, чем больше накоплялся в его уме запас мрачных и печальных дум, тем чаще прорывались в его песне светлые ноты, тем выше поднимался ее тон. Это настроение довольно рано начинает пробиваться из-под прежнего и становится особенно заметно по выходе поэта из юнкерской школы (в 1834 г.), когда он вступил в третье десятилетие своей жизни.

Лермонтов иногда возвращался к прежним темам, перепевал свои старые песни под лад нового настроения. Сравните его пьесу 1830 г. «Я не люблю тебя...»[13] с пьесой 1837 г. «Расстались мы...». Тема обеих пьес одна и та же — след, оставленный в воспоминании исчезнувшею сильною привязанностью, но мотивы различны. В первой пьесе *ее* образ, оставшийся в *его* душе, служит ему только бессильным напоминанием умчавшегося сна страстей и мук; во второй пьесе этот образ сохраняет еще часть силы своего подлинника над своим носителем, который не может разлюбить его, как призрак своих лучших дней; самый момент, схваченный поэтом, оттенен несколько различно в обеих пьесах: в первой это разрыв, во второй — как будто только разлука. Эта перемена настроения сказалась и в новой развязке, какую дал поэт «Демону» в окончательной редакции поэмы: Тамара не достается навсегда духу-искусителю; ей все прощается за то, что она много страдала и любила. Новое настроение выразилось в целом ряде поэтических образов, которые каждый из нас так хорошо помнит смолоду. Мятежный парус, просящий бури, как будто в бурях есть покой, пустынные пальмы, наскучившие своим спокойным одиночеством и поплатившиеся жизнью за удовлетворенное желание порадовать чей-нибудь благосклонный взор, дубовый листок, оторвавшийся от родной ветви и на далекой чужбине напрасно просящий приюта у молодой избалованной чинары, одинокий старый утес, тихонько плачущий в пустыне после разлуки с погостившей у него золотой тучкой, наконец, этот двойной «Сон», поражающий красотой скрытой в нем печали, в котором *он*, одиноко лежа в знойной долине Дагестана с пулей в груди, видит во сне, как *ей* среди веселого пира грезится его труп, истекающий кровью в долине Дагестана, — как непохожи эти образы на прежде ласкавшую воображение поэта дикую картину бурного океана, замерзшего с поднятыми волнами, в театральном виде мертвенного движения и беспокойства![14] В этих образах и жажда тревог и волнений без цели, без мысли о счастье, просто как привычная потребность беспокойного сердца, и грустная ирония жизни над горделивым и самолюбивым желанием стать источником счастья и радостей для других, и уединенная грусть о мимолетно скользнувшем счастье, и упрек бессердечному самодовольству счастливых людей, и безмолвная, без жалоб, обоюдосторонняя заочная скорбь разрываемого смертью взаимного счастья без возможности утешить друг друга в минуту разлуки — все мотивы, мало отвечающие эпопее бурных страстей, самодовольной тоски и гордого страдания,

которыми проникнуты ранние произведения поэта. Наконец, ряд надменных и себялюбивых героев, все переживших и передумавших, брезгливых носителей скуки и презрения к людям и жизни, у которой они взяли все, что хотели взять, и которой не дали ничего, что должны были дать, завершается спокойно-грустным библейским образом пророка, с беззлобною скорбью ушедшего от людей, которым он напрасно проповедывал любви и правды чистые ученья. Демонические призраки, прежде владевшие воображением поэта, потом стали казаться ему «безумным, страстным, детским бредом» [15]. То был не перелом в развитии поэтического творчества, а его очищение от наносных примесей, углубление таланта в самого себя. Новые образы постепенно выступали из беспорядочных и смутных юношеских видений, новые мотивы складывались из нестройных порывистых впечатлений по мере того, как зревшая мысль очищала их от тяжелого бреда неустановившейся фантазии. Лермонтов не выращивал своей поэзии из поэтического зерна, скрытого в глубине его духа, а, как скульптор, вырезывал ее из бесформенной массы своих представлений и ощущений, отбрасывая все лишнее. У него не ищите того поэтического света, какой бросает поэт-философ на мироздание, чтобы по-своему осветить соотношение его частей, их стройность или нескладицу, у него нет поисков смысла жизни; но в ее явлениях он искал своего собственного отражения, которое помогло бы ему понять самого себя, как смотрятся в зеркало, чтобы уловить выражение своего лица. Он высматривал себя в разнообразных явлениях природы, подслушивал себя в нестройной разноголосице жизни, перебирал один поэтический мотив за другим, чтобы угадать, который из них есть его собственный, его природная поэтическая гамма, и, подбирая сродные звуки, поэт слил их в одно поэтическое созвучие, которое было отзвуком его поэтического духа. Это созвучие, эта лермонтовская поэтическая гамма — грусть как выражение не общего смысла жизни, а только характера личного существования, настроения единичного духа. Лермонтов — поэт не миросозерцания, а настроения; певец *личной грусти*, а не *мировой скорби*.

Мировая скорбь и личная грусть — между этими настроениями больше разницы, чем между словами, их выражающими. В лексиконе это синонимы, в психологии — почти антитезы. Психический процесс, который вводит в состояние мировой скорби, чаще всего называют разочарованием. Разочароваться — значит утратить веру в свой идеал, не самый идеал, а только веру в него, выйти из его обаяния. Идеал, как мысли-

мый и желаемый порядок или поэтический образ, остается, только исчезает вера в его действительность или осуществимость. Можно сохранять убеждение в пригодности известного идеала для людей вообще и при этом потерять уверенность, годятся ли *эти* люди для *такого* идеала. Когда разрушается самый идеал, т. е. сознается его нелепость, тогда наступает не разочарование, а отрезвление. Но последнее состояние не может быть источником никакой скорби. Отрезвленный радуется торжеству здравого смысла над нелепою мечтой; разочарованный скорбит о торжестве нелепой действительности над разумным стремлением. Грусть — ни то, ни другое; ее источник — не торжество рассудка и не поражение идеала. Грусть — чувство довольно простое само по себе; но, как все такие чувства, она тем труднее поддается анализу. Ее понимаешь, пока чувствуешь, и перестаешь чувствовать, как только начнешь разбирать. По крайней мере, что такое грусть Лермонтова? Он был поэтом грусти в полном художественном смысле этого слова: он создал грусть, как поэтическое настроение, из тех разрозненных ее элементов, какие нашел в себе самом и в доступном его наблюдению житейском обороте. Поэтому не психологию надобно призывать для объяснения его поэзии, а его поэзия может пригодиться для психологического изучения того настроения, которое служило ей источником.

Грусть стала звучать в песне Лермонтова, как только он начал петь:

И грусти ранняя на мне печать[16].

Она проходит непрерывающимся мотивом по всей его поэзии; сначала заглушаемая звуками, взятыми с чужого голоса, она потом становится господствующею нотой, хотя и не освобождается вполне от этих чуждых звуков. Некоторыми наружными признаками и переходными моментами своей поэзии Лермонтов близко подходил к разным скорбным миросозерцаниям, философским или поэтическим, и к разочарованному презрению жизни и людей, и к пессимизму, который относится к мировому порядку, как брюзгливый учитель к торопливому экспромту рассеянного школьника, и к желчной спазматической тоске Гейне, для которой мир — досадно расстроенный музыкальный инструмент, а жизнь — раздражающая логика противоречий. Но все это — целые миросозерцания, создающие скорбное настроение. Поэзия Лермонтова — только настроение без притязания осветить мир каким-либо философским или поэтическим светом, расшириться в цельное миросозерцание.

Притом некоторыми частями своего психологического состава это настроение существенно отличается от всех видов скорби. Скорбь есть грусть, обостренная досадой на свою причину и охлажденная снисходительным сожалением о ней. Грусть есть скорбь, смягченная состраданием к своей причине, если эта причина — лицо, и согретая любовью к ней. Скорбеть — значит прощать того, кого готов обвинять. Грустить — значит любить того, кому сострадаешь. Еще дальше грусть от мировой скорби. Эта последняя вызывается общею причиной, которая всех равно касается и если не во всех возбуждает скорбь, то носителей скорби заставляет скорбеть за всех. Грусть всегда индивидуальна, вызывается отражением житейских явлений в личном сознании и настроении. Но, простое по своему психологическому составу, это настроение довольно сложно по мотивам, его вызывающим, и по процессу своего образования. Люди живут счастьем или надеждой на счастье. Грусть лишена счастья, не ждет, даже не ищет его и не жалуется.

У неба счастья не прошу
И молча зло переношу[17].

Однако это не есть состояние равнодушия, наступающее, когда простятся со счастьем и всеми надеждами на него. Это равнодушие достигается тем, что перестают любить, чего не удалось добиться, заставляют себя думать, что не стоит желать, на что напрасно надеялись. И в грусти теряют надежду достигнуть желаемого и любимого и даже мирятся с этою безнадежностью, но не теряют ни любви, ни желания. Что же любят и зачем желают? А желают, чтобы было что любить, и любят самое это желание. Потребность любить создает любимые предметы; жизнь может уничтожить их, но потребность остается, как «печальная привычка сердца». Человек нелегко поддается ударам судьбы или капризам случая; бороться с ними — его нравственная гордость. Его любовь можно заставить отказаться от всего любимого и даже примириться с утратой, с своим горем, но нельзя заставить отказаться от самой себя, совершить самоубийство; когда ничего не останется любить, она обратится на самое себя, будет любить свое собственное горе. Странное и, может быть, не совсем нормальное состояние, но довольно обыкновенное в действительности. Так муж продолжает любить жену, покинувшую его для другого; так вдова ходит на кладбище на свидание с своим покойником. Что продолжают они любить? Конечно, не чужую любовницу и не скелет, засыпанный землей. Оба они продолжают любить свое

прежнее чувство, которым жили и которым не хотят поступиться: одна — в угоду произволу смерти, другой — в угоду произволу чужого сердца. В сильном и негибком характере это чувство может так исключительно сосредоточиться на одном впечатлении, что дальнейшие только напоминают и освежают его, не вытесняя, хотя бы давно уже не существовало предмета, его произведшего. Эта мономания сердца с поэтической силой выражена Лермонтовым в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю...»:

В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых — уста давно немые...

Наконец, как часто плачут, чтобы не тосковать, и грустят, чтобы не злиться! Значит, в грусти, как и в слезах, есть что-то примиряющее и утешающее. Вызываемая потребностью продолжить погибшее счастье или заменить несбывшееся, она сама становится нравственною потребностью, как средство борьбы с невзгодами и обманами жизни.

...Сладость есть
Во всем, что не сбылось...[18]

Усилиями сердца можно усладить и горечь обманутых надежд. Правда, все это напоминает медведя, который с голода сосет собственную лапу. Но чем ненормальнее такой диеты настроение печального поэта, влюбляющегося в собственную печаль? Человек, переживший опустошение своей нравственной жизни, не умея вновь населить ее, старается наполнить ее печалью об этом запустении, чтобы каким-нибудь стимулом поддержать в себе падающую энергию. Никто из нас никогда не забудет одной из последних пьес Лермонтова, которая всегда останется единственной по неподражаемому сочетанию энергического чувства жизни с глубокою, скрытою грустью, — пьесы, которая своим стихом почти освобождает композитора от труда подбирать мотивы и звуки при ее переложении на ноты: это — стихотворение «Выхожу один я на дорогу...». Трудно найти в поэзии более поэтическое изображение духа, утратившего все, чем возбуждалась его деятельность, но сохранившего жажду самой деятельности, одной деятельности, простой, беспредметной. Не уцелело ни надежд, ни даже сожалений; усталая душа ищет только покоя, но не мертвого; в вечном сне ей хотелось бы сохранить биение сердца и восприимчивость любимых внешних впечатлений. Грусть и есть такое состояние чувства, когда оно, утратив свой предмет, но сохранив свою энергию и от-

того страдая, не ищет нового предмета и не только примиряется с утратой, но и находит себе пищу в самом этом страдании. Примирение достигается мыслью о неизбежности утраты и внутренним удовлетворением, какое доставляет стойкое чувство. В этом моменте грусть встречается и расходится с радостью: последняя есть чувство удовольствия от достижения желаемого; первая есть ощущение удовольствия от мысли, что необходимо лишение и что его должно перенести. Итак, источник грусти — не торжество нелепой действительности над разумом и не протест последнего против первой, а торжество печального сердца над своею печалью, примиряющее с грустною действительностью. Такова, по крайней мере, грусть в поэтической обработке Лермонтова.

Как и под какими влияниями сложилось такое настроение поэта? Своим происхождением оно тесно соприкасается с нравственною историей нашего общества. Поэзия Лермонтова всегда останется любопытным психологическим явлением и никогда не утратит своих художественных красот; но она имеет еще значение важного исторического симптома. Лермонтов — поэт по преимуществу лирический; его творчество воспроизводило почти исключительно жизнь сердца и касалось трудноуловимых ее мотивов. Господствующее место среди мотивов этой жизни занимает личное счастье. Вопрос об этом счастье, о том, в чем оно состоит и как достигается, всегда составлял важную и тревожную задачу для человеческого сердца. Поэзия Лермонтова подходила к этому вопросу с обратной его стороны, с изнанки, если можно так выразиться: она пыталась указать, в чем не следует искать счастья и как можно без него обойтись. Ныне вопрос о счастье не любят ставить во всем его объеме. Состав счастья так осложнился, что не выдержал прежней своей цельности и распался на разнообразные свои элементы, на специальности. В обществе говорят о богатстве, гигиене, гражданских добродетелях, талантах, успехах по службе или среди женщин; говорить о счастье вообще позволяется только очень молодым девицам, притом лишь монологически, подобно профессору, при общем молчании аудитории, да и это допускается лишь потому, что за одними девицами оставлено пока право быть наивными в обществе. В состав счастья вошло столько разнообразных благ, что самый смелый эвдемонический аппетит не надеется сладить со всеми. Каждый, смотря по напряжению и растяжимости своих желаний, выбирает себе какое-либо одно благо или подбирает несколько сподручных благ и на их достижении вырабатывает силы своего ума и сердца, разучи-

9 Зак. 3178

вая более или менее высокую октаву счастья. Поверхностный и всеобъемлющий, т. е. за все хватающийся, дилетантизм признан неудобным и в сердечной жизни, как во всякой другой; в интересе технического успеха рядом с разделением труда усиливается и специализация наслаждений. Так, стремление к счастью раздробилось на отдельные житейские *охоты*, своего рода спорты сердца. Самое слово *счастье* стало непопулярно, потеряло свое прежнее обаяние и приобрело специфический, немного приторный запах женского института. Это потому, что над счастьем много смеялись легкомысленные люди, а люди серьезные перестали ясно понимать значение этого слова. Но если пострадали ясность понимания и цельность вкуса счастья, то культ его сохранил прежнюю силу. Не все отчетливо понимают, чтó такое счастье вообще; но то конкретное, что разумеют под этим словом, те специальные блага, которые выбирает себе каждый из общего запаса счастья, составляют смысл, цель и сильнейший стимул личного существования. Идею счастья мы прививаем к своему сознанию воспитанием, оправдываем общим мнением людей, наконец, извиняем всеми инстинктами своей природы. Разрушьте эту идею, и мы перестанем понимать, для чего родимся и живем на свете. Мы менее огорчаемся, когда безуспешно ищем счастья, чем когда не находим его там, где искали. Так жаждущие в знойной пустыне более удовлетворяются раздражающим призраком воды, чем простою мыслью, что воды нет. Отсутствие счастья делает нас менее несчастными, чем его невозможность.

Были, однако, сострадательные попытки освободить людей от идолослужения этой идее, заставить их усилиями ума и сердца, напряженною работой над своею волей отказаться от личного земного счастья как от обязательной цели жизни, священной заповеди блаженства. Один из процессов этой эмансипации от ига счастья особенно знаком каждому из нас. С наименьшим трудом удается эта работа простым верующим христианам. Они не знают ни философских, ни физиологических оправданий учения об эвдемонизме[19], о житейском благополучии, а воспитание в духе долга и смирения регулирует у них деятельность инстинктов. Так создается очень простой и ясный взгляд на жизнь. Правило жизни — самоотвержение. Не мир своими благами обязан служить притязаниям лица, а лицо своими делами обязано оправдать свое появление в мире. Страдание признается благодатным призывом к этому оправданию, а житейская радость — напоминанием о ее незаслуженности. Христианин растворяет горечь страдания отрадною мыс-

лью о подвиге терпения и сдерживает радость чувством благодарности за незаслуженную милость. Эта радость сквозь слезы и есть христианская грусть, заменяющая личное счастье. Христианская грусть слагается из мысли, что личное существование должно служить целям мирового порядка, следовать путям Провидения, и из чувства, что *мое* личное существование не оправдывает этого назначения; значит, она слагается из идеи долга и чувства смирения. Говорим о христианской грусти не по нравственному христианскому вероучению, которое учит не грустить, а надеяться и любить; разумеем грусть, какою она является в домашней практике христианской жизни, терпимой христианским нравоучением. Неподражаемо просто и ясно выразил эту практическую христианскую грусть истовый древнерусский христианин, царь Алексей Михайлович, когда писал, утешая одного своего боярина в его семейном горе: «И тебе, боярину нашему и слуге, и детям твоим через меру не скорбеть, а нельзя, чтоб не поскорбеть и не прослезиться, и прослезиться надобно, да в меру, чтоб Бога наипаче не прогневать»[20].

Поэтическая грусть Лермонтова была художественным отголоском этой практической русско-христианской грусти, хотя и не близким к своему источнику. Она и достигалась более извилистым и трудным путем. Лермонтов родился и вырос в среде, в которой житейские условия воспитали неумеренную жажду личного счастья. Лучи образования, искусственно и не всегда толково проведенные в эту среду, возбудили, но не направили ее сонной мысли, не научили ее человечнее понимать людские отношения. Напротив, они сделали ее самоувереннее и притязательнее и развили в ней гастрономию личного счастья изысканными приправами; его стали искать не в одних материальных благах, не в одной бесцельной власти над ближним: науки и искусства, мировой порядок и само Провидение обязаны были служить ему под опасением быть наказанными за ослушание сердитым пессимизмом и неверием со стороны такого прихотливого и раздражительного миросозерцания. Среди искусственной юридической и хозяйственной обстановки, доставлявшей много досуга, но мало побуждений к размышлению, целые поколения образованных господ и госпож питались таким миросозерцанием, жертвуя прямыми своими интересами и обязанностями усилиям воспитать в своей среде безукоризненные образцы тонкого вкуса и изысканного общежития. Эти поколения и создали ту удивительную культуру сердца, которая утонченностью и ненужностью воспитанных ею чувств, соеди-

ненных с крайне неустойчивою нервною и моральною системой, так напоминает старинную барскую теплицу с ее дорогою и прихотливою флорой, способною занять ботаника только разве тем, что она служила удачным опытом борьбы с климатом и хозяйственным смыслом. По лучшим произведениям нашей беллетристики пятидесятых и шестидесятых годов еще памятны превосходно изображенные образчики этой тепличной, нервной, сентиментально-вялой и нравственно уступчивой культуры.

Сильному уму немного нужно было усилий, чтобы понять противоречия столь искусственно сложившейся и хрупкой среды. Лермонтов стал к ней в двусмысленное отношение. Родившись в ней и привыкнув дышать ее воздухом, он не восставал против коренных ее недостатков; напротив, он усвоил много дурных ее привычек и понятий, что делало столь неприятным его характер, как и его обращение с людьми. Редко платят такую тяжелую дань предрассудкам и порокам своей среды, какую заплатил Лермонтов. Он был блестящею иллюстрацией и печальным оправданием пушкинского «Поэта»[21], в минуты безделья, пока божественный глагол не касался его слуха, умел быть ничтожней всех ничтожных детей мира или, по крайней мере, любил таким казаться. Но при таком практическом примирении с воспитавшею его средой тем неодолимее было его нравственное отчуждение от нее. Он как будто мстил ей за противные жертвы, какие принужден был ей принести, и при каждой оглядке на себя в нем вспыхивала горькая досада на это общество, подобная той, какую в увечном человеке вызывает причина его увечья при каждом ощущении причиняемой им неловкости. Поэт

...по праву мести
Стал унижать толпу под видом лести[22].

По его признанию, общество всегда казалось ему собранием людей бесчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти, к которым он с безграничным презрением обращал свою ненависть. При виде этого «надменного, глупого света с его красивой пустотой» как ему хотелось дерзко бросить ему в глаза железный стих, облитый горечью и злостью![23] Но Лермонтову не из чего было выковать такой стих, и он не стал сатириком. В его стихе иногда звучала сатирическая нота, он был способен на злую и горькую остроту, но был лишен той острой горечи и злости, какою необходимо полить сатирический стих. У Лермонтова было слишком много лиризма, под

действием которого сатирический мотив растворялся в элегическую жалобу, как это случилось с его «Думой». Очень рано и выразительно сказалась эта связь сатирического негодования с ослаблявшею его грустью в одной мимолетной заметке шестнадцатилетнего поэта, уцелевшей в его тетради 1830 года: «В следующей сатире всех разругать и одну грустную строфу» [24]. А потом, во имя чего восстал бы Лермонтов против порядков, нравов и понятий современного общества, во имя каких правил и идеалов? Ни вокруг себя, ни в себе самом не находил он элементов, из которых можно было бы составить такие правила и идеалы; ни наблюдение, ни собственное миросозерцание не давали ему положительной сатирической темы, без которой сатира превращается в досужее зубоскальство. Лучшее, что он мог заимствовать у своего общества, была все та же эстетическая культура сердца, заменявшая нравственные правила тонкими чувствами, общественные и другие идеалы — мечтами о личном счастье. Он возмущался против общества, среди которого вращался, но мирился с общежитием, к которому привык.

Я любил
Все обольщенья света, но не свет [25].

Однако он чувствовал, что этими обольщениями он нравственно связан и с самим нелюбимым светом, и не мог порвать этой связи, хотя порой и стыдился ее. От этого света вместе с понятиями и привычками унаследовал он и раннюю возбужденность чувств, которой сам дивился и которой любил наделять своих героев: трех лет он плакал, растроганный песнью матери, десяти лет был уже влюблен [26]. Ему тяжело было поднимать сатирический бич на это общежитие, хотя порой он и хлестал им самое общество и даже страдал за это. Ему пришлось бы бить по собственным больным местам, до которых и без того было больно дотронуться. Не имея сил бичевать испорченное общежитие, с которым он так тесно соприкасался, он обратил печальную мысль на болезни, которыми сам заразился чрез это соприкосновение. Эта печаль прошла две фазы в своем развитии. Первая была порой бурного и ожесточенного разочарования. Прежде всего своею тревожною мыслью и тонким чутьем поэт постиг пустоту и призрачность тех благ, из которых люди его общества строили свое личное счастье и в которых он сам искал его.

И презирал он этот мир ничтожный,
Где жизнь — измен взаимных вечный ряд,

Где радость и печаль — все призрак ложный,
Где память о добре и зле — все яд[27].

Это зрелище развеяло его собственные юношеские мечты и отравило ему вкус жизни. Бывало, и он молил о счастье. Теперь

...тягостно мне счастье стало,
Как для царя венец[28].

После, незадолго до смерти, в «Валерике», поражающем сосредоточенною и жесткою печалью, которую так редко выдерживал Лермонтов, он в сжатой, как бы схематической исповеди изложил ход своего разочарования, последовательными моментами которого были: любовь, страдание, бесплодное раскаяние и, наконец, холодное размышление, убившее последний цвет жизни. Невозможно счастье, так и не нужно его, — таков был несколько надменный и детски-капризный вывод, вынесенный поэтом из первых житейских испытаний. Но эти самые утраты и поражения «сердца, обманутого жизнью»[29], помогли поэту одержать важную победу над своим самомнением. Верный духу и миросозерцанию своей среды, он начал сознательную жизнь мыслью, что он — центр и душа мирового порядка. В одном письме восемнадцатилетний философ, размышляя о своем «я», писал, что ему страшно подумать о том дне, когда он не будет в состоянии сказать: *я*, и что при этой мысли весь мир превращается для него в ком грязи[30]. Теперь он стал скромнее и в «Думе» пропел похоронную песню ничтожному поколению, к которому принадлежал сам. Эта победа облегчила ему переход в новую фазу его печального настроения, в состояние примирения с своею печалью. Он переставал волноваться и скорбеть о своей «пустынной душе», опустошенной «бурями рока»[31], и понемногу населял ее мирными желаниями и чувствами. Наскучив бурями природы и страстей, он начинал любить

Поутру ясную погоду,
Под вечер тихий разговор[32].

Присматриваясь к этим мирным явлениям природы и к тихим разговорам людей, он стал чувствовать, что и счастье может он постигнуть на земле, и в небесах видит Бога. Счастье возможно, только надобно сберечь способность быть счастливым, а если она утрачена, следует довольствоваться пониманием счастья: так переиначился теперь прежний взгляд поэта. Из этого

признания возможности счастья и из сознания своей личной неспособности к нему и слагалась грусть Лермонтова, какой проникнуты стихотворения последних шести-семи лет его жизни.

Теперь может показаться странным и непонятным процесс, которым развивалось поэтическое настроение Лермонтова. Это развитие, конечно, направлялось особенностями личного характера и воспитания поэта и характером среды, из которой он вышел и которая его воспитала. Изысканно тонкие чувства и мечтательные страдания, через которые прошла поэзия Лермонтова, прежде чем нашла и усвоила свое настоящее настроение, теперь на многих, пожалуй, произведут впечатление досужих затей старого барства, и нужно уже историческое изучение, чтобы понять их смыл и происхождение. Но самое настроение этой поэзии совершенно понятно и без исторического комментария. Основная струна его звучит и теперь в нашей жизни, как звучала вокруг Лермонтова. Она слышна в господствующем тоне русской песни — не веселом и не печальном, а грустном. Ее тону отвечает и обстановка, в какой она поется. Всмотритесь в какой угодно пейзаж русской природы: весел он или печален? Ни то, ни другое: он грустен. Пройдите любую галерею русской живописи и вдумайтесь в то впечатление, какое из нее выносите: весело оно или печально? Как будто немного весело и немного печально: это значит, что оно грустно. Вы усиливаетесь припомнить, что где-то было уже выражено это впечатление, что́ русская кисть на этих полотнах только иллюстрировала и воспроизводила в подробностях какую-то знакомую вам общую картину русской природы и жизни, произведшую на вас то же самое впечатление, немного веселое и немного печальное, — и вспомните «Родину» Лермонтова. Личное чувство поэта само по себе, независимо от его поэтической обработки, не более как психологическое явление. Но если оно отвечает настроению народа, то поэзия, согретая этим чувством, становится явлением народной жизни, историческим фактом. Религиозное воспитание нашего народа придало этому настроению особую окраску, вывело его из области чувства и превратило в нравственное правило, в преданность судьбе, т. е. воле Божией. Это — русское настроение, не восточное, не азиатское, а национальное русское. На Западе знают и понимают эту *резиньяцию*; но там она — спорадическое явление личной жизни и не переживалась как народное настроение. На Востоке к такому настроению примешивается вялая, безнадежная опущенность мысли и из этой смеси образуется грубый психо-

логический состав, называемый фатализмом. Народу, которому пришлось стоять между безнадежным Востоком и самоуверенным Западом, досталось на долю выработать настроение, проникнутое надеждой, но без самоуверенности, а только с верой. Поэзия Лермонтова, освобождаясь от разочарования, навеянного жизнью светского общества, на последней ступени своего развития близко подошла к этому национально-религиозному настроению, и его грусть начала приобретать оттенок поэтической резиньяции, становилась художественным выражением того стиха молитвы, который служит формулой русского религиозного настроения: *да будет воля Твоя*. Никакой христианский народ своим бытом, всею своею историей не прочувствовал этого стиха так глубоко, как русский, и ни один русский поэт доселе не был так способен глубоко проникнуться этим народным чувством и дать ему художественное выражение, как Лермонтов.





Н. К. МИХАЙЛОВСКИЙ

Герой безвременья

II

Не надо быть последователем Карлейля[1] с его культом «героев», чтобы признать факт существования людей, по самой природе своей призванных вести других за собой, стоять впереди других. Это, однако, отнюдь не непременно благодетели человечества (как думал Карлейль), или своей родины, или просто окружающих людей. Они могут быть и таковыми, но точно так же могут представлять собою исходные пункты огромных зол, потому что могут вести за собою толпу на злое дело и быть, по старинному образному выражению, настоящими «бичами Божиими». Став на эту точку зрения, мы должны допустить в прирожденных властных людях или героях возможность значительных умственных и нравственных изъянов: зло, ими распространяемое, очевидно, составляет результат либо ошибочного понимания, узкости кругозора, односторонности мысли, вообще какого-нибудь умственного недостатка, либо нравственной извращенности, недостатка нравственного. И действительно, история свидетельствует, что во главе того или иного движения, энергически воздействуя на своих современников, соотечественников, соплеменников, сотрудников, сотоварищей, становятся иногда люди ограниченные, а иногда жестокие, мелочно самолюбивые, развратные. Обращаясь к самому понятию героя как вожака, как первого в своем роде человека, которому безотчетно повинуются или за которым безотчетно следуют другие, мы увидим, что добродетели могут его и не украшать, они не составляют необходимой его принадлежности. Быть может, единственное нравственное качество, безус-

ловно необходимое «герою», есть смелость. Но и то, это такое качество, которому нелегко точно указать место в ряду добродетелей. Некоторые выдающиеся умственные качества — если не глубокий ум и широкий полет мысли, то, по крайней мере, быстрота соображения, известный такт в сношениях с людьми, известные таланты, — по-видимому, обязательны для прирожденных властных людей. Не говоря, однако, о том, что обязательный минимум их умственных сил может быть, при известных условиях, вовсе незначителен, нетрудно видеть, что центр тяжести «героя», во всяком случае, лежит не в области ума. Герой есть прежде всего представитель инициативы, человек почина, первого шага, энергической воли и мгновенной или постоянной решимости. Все остальное, как в его собственной личности, так и в характере предпринятого им дела, есть сцепление побочных обстоятельств: герой может быть ума гениального или посредственного, блистать добродетелями или грязнуть в пороках, равным образом и дело его может быть велико или ничтожно, благотворно или вредоносно. Все это, разумеется, может иметь чрезвычайно важное значение с разных других точек зрения; но когда мы хотим выделить основные, типически необходимые черты героя, то на первом месте должна быть поставлена его роль человека, дерзающего совершить то, перед чем другие колеблются, и затем превращающего это колебание в покорность. У героя, с одной стороны, и у следующих за ним или повинующихся ему — с другой, должна быть некоторая общая почва, иначе невозможно было бы их взаимодействие; в состав этой общей почвы могут входить разнообразные умственные и нравственные элементы. Но затем есть нечто, резко отделяющее героя от толпы, резко выдвигающее его вперед. Это нечто состоит в том, что герой дерзает и владеет. Дерзать и владеть есть такая же специфическая внутренняя потребность героя, как потребность творчества в поэте или потребность философского обобщения в мыслителе. В какие бы условия ни был поставлен прирожденный властный человек, он, как паук паутину, бессознательно, инстинктивно плетет сеть для уловления и подчинения себе людских сердец — удачно или неудачно для себя лично, на благо или во вред другим.

Если мы будем искать в лермонтовской поэзии ее основной мотив, ту центральную ее точку, которая всего чаще и глубже занимала поэта и к которой прямо или косвенно сводятся если не все, то большинство его произведений, найдем ее в области героизма. С ранней молодости, можно сказать с детства, и до самой смерти мысль и воображение Лермонтова были направ-

лены на психологию прирожденного властного человека, на его печали и радости, на его судьбу, то блестящую, то мрачную. Следы этого преобладающего и всю поэзию Лермонтова окрашивающего интереса не так заметны в лирике, потому что сюда вторгаются разные мимолетные впечатления, которые, на мгновение всецело овладев поэтом, отступают потом назад, чтобы более уже не повторяться или даже уступить место совершенно противоположным настроениям. Мы уже видели образчик этой переменчивости настроений во внезапной вспышке шотландского патриотизма[2]. Что же касается настоящего русского патриотизма Лермонтова, то достаточно сравнить стихотворения «Опять, народные витии...» и «Родина» («Люблю отчизну я, но странною любовью...»). Резкая разница между этими двумя стихотворениями естественно объясняется лежащим между ними десятилетним промежутком (1831 и 1841 гг.)[3], в течение которого поэт вырос до неузнаваемости. Однако и в лирике, среди этих внезапных, быстро гаснущих вспышек и противоречий, объясняемых естественным ходом развития, вышеуказанный основной мотив дает себя знать постоянно, так что и здесь помимо него трудно подвести итоги лермонтовской поэзии. Но в поэмах, повестях и драмах дело, во всяком случае, яснее.

Нечего и говорить о «Демоне». Этот фантастический образ существа, когда-то дерзнувшего совершить высшее, единственное в своем роде преступление — восстать на самого Творца и который затем в течение веков «не встречал сопротивления» в подвластных ему миллионах людей, — этот образ достаточно всем знаком и достаточно ясно говорит сам за себя. Достойно внимания и упорство, с которым Лермонтов работал над «Демоном», постоянно его исправляя и дополняя. Одновременно с первоначальным очерком «Демона» писалась прозаическая повесть, неоконченная, оставшаяся даже без заглавия. Позднейшие издатели дают ей название «Горбун», или «Горбач Вадим»[4]. Герой этой повести есть тот же Демон, только лишенный фантастических атрибутов и притом физически безобразный. Он, как Демон, богохульствует, как Демон, переполнен ненависти и презрения к людям, как Демон, готов отказаться от зла и ненависти, если его полюбит любимая женщина. А главное, Вадим, как Демон, имеет таинственную власть над людьми. Эта черта обрисовывается на первой же странице повести, когда Вадим появляется в толпе нищих у монастырских ворот. «Его товарищи не знали, кто он таков, но сила души обнаруживается везде: они боялись его голоса и взгляда, они ува-

жали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастие, демона, но не человека». Горбач Вадим «должен бы был родиться всемогущим или вовсе не родиться». Он был «дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий». Любопытно описание глаз Вадима: «Этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках; если магнетизм существует, то взгляд нищего был сильнейший магнетизм».

«Горбун» есть совершенно детская вещь, переполненная насыщенными описаниями и невозможными трескучими эффектами, которые особенно бросаются в глаза благодаря прозаической форме повести; прелесть и сила даже юношеского лермонтовского стиха, конечно, много бы ее скрасили. Но тем поразительнее разбросанные в повести отдельные замечания, наблюдения, сопоставления, которые сделали бы честь и вполне зрелому уму. Что же касается черт прирожденного властного человека, то мы встречаем их и в самом зрелом из крупных произведений Лермонтова — в «Герое нашего времени». Печорин говорит о себе: «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути... Честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде; ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает. Возбуждать к себе чувства любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права — не самая ли это сладкая пища нашей гордости?» Любимая женщина пишет Печорину: «Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин — не потому, чтобы ты был лучше их, о нет! Но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоем голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым». Печорин и сам задумывается: «Одно мне было всегда странно: я никогда не делался рабом любимой женщины, напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это? Оттого ли, что я никогда очень ничем не дорожу и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это — магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером?»

В юношеской драме «Испанцы» главное действующее лицо, молодой Фернандо, характеризуется иезуитом Соррини так: «Повеса он большой и пылкий малый, с мечтательной и буйной головой. Такие люди не служить родились, но всем другим приказывать». В «Menschen und Leidenschaften» Заруцкий говорит о герое драмы: «Волин был удалый малый: ни в чем никому не уступал — ни в буянстве, ни в умных делах и мыслях: во всем был первым, и я завидовал ему». Герой неоконченной стихотворной повести «Литвинка» — «повелевать толпе был приучен». Измаил-Бей — «повелитель, герой по взорам и речам». Он принадлежит к числу «детей рока», которые «в море бед, как вихри их ни носят, пособий от рабов не просят, хотят их превзойти в добре и зле, и власти знак на гордом их челе». В «Фаталисте», как только Вулич обнаруживает из ряда вон выходящую решимость, готовясь совершить безумно рискованный шаг, происходит следующая сцена: «Он знаком пригласил нас сесть кругом. Молча повиновались ему: в эту минуту он приобрел над нами какую-то таинственную власть».

И т. д. Я мог бы еще увеличить число этих выписок, но и приведенного довольно, чтобы видеть, какое пристальное внимание уделял Лермонтов во все периоды своей жизни той странной власти, которую обнаруживают некоторые люди, «не имея на то никакого положительного права». Но он не просто отмечал факт этой власти. Он с ранней юности анализировал его, взвешивал его значение, делал из него выводы, иногда несколько смутные, а иногда поразительные по глубине мысли. В этом отношении особенно замечательна вышеупомянутая, мало обращающая на себя внимание и, кажется, даже не во все новые издания вошедшая повесть «Горбун». Мне случалось слышать мнение, что это вещь, совершенно недостойная Лермонтова, а потому и внимания не стоящая. Это и справедливо, если иметь в виду только художественную форму. Но и по замыслу, и по общему содержанию, и по блесткам оригинальной мысли «Горбун» есть произведение лермонтовское по преимуществу, если можно так выразиться, хотя Лермонтову было всего шестнадцать лет, когда он писал его[5]. Местами слишком недетское содержание, заключенное в совершенно детскую форму изложения, производит даже неприятное впечатление чего-то старообразного. Становится даже как будто жалко автора, который, будучи так явно ребенком, вместе с тем так много передумал и перечувствовал.

Между прочим, шестнадцатилетний автор замечает: «Теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев

нет, а наблюдателей чересчур много». Это скорбное замечание на всю жизнь осталось руководящим для Лермонтова. Им определяются существеннейшая часть содержания его поэм, драм и повестей, характер его лирики и, наконец, бурные волны его собственной жизни. В развитии этой темы он достигал и непревзойденных вершин художественной красоты, и, я решаюсь сказать, предчувствия научной точности в постановке соотносящихся вопросов.

Неудивительно, что юное воображение пленяется каким-нибудь Измаил-Беем, красавцем в живописном костюме, скачущим на борзом коне среди грандиозной кавказской природы или врубающимся в ряды неприятелей, привлекающим все женские взоры, мстящим по-рыцарски — лицом к лицу и при дневном свете. Здесь все красиво, изящно, благородно. Но Вадим — что в нем пленительного? Он — горбатый, уродливый, грязный нищий, он зол и жесток, он, терпеливо выжидая часа мести, холопствует, терпит побои, ругательства. К чему и чем может в нем прилепиться юная душа, полная образов и картин художественной красоты? А между тем Лермонтов, тщательно отмечая каждую черту физического безобразия Вадима и каждое его злое побуждение, явно находит в себе симпатичные этому злому уроду струны и, не обинуясь, называет его «великой душой». Полная зрелость мысли и бесповоротная убежденность сказалась в той смелости, с которою юный Лермонтов вселил «великую душу» в такое, по-видимому, во всех отношениях неприятное существо, как Вадим. Для этого надо твердо знать, в чем состоит величие души, и твердо верить в свое знание. Мы на каждом шагу видим, что литераторы, набившие себе руку в писании романов и повестей, литераторы чрезвычайно искусные, которые справедливо постыдились бы подписаться под такой детской вещью, как «Горбун», норовят подкупить читателей, да и себя, в пользу своих героев их физической красотой и обилием добродетелей. Шестнадцатилетнему Лермонтову не нужно было этих подкупов и побочных поддержек. Он своим Вадимом точно нарочно хотел показать, что умеет абстрагировать, отвлечь «величие души» от всех посторонних примесей и предъявить его с такою ясностью и силой, что его не заслонят ни горб, ни порок. В чем же полагал юноша Лермонтов «величие души»? В одну особенно трудную минуту, когда Вадим убил по ошибке не того, кого хотел убить, «он, казалось, понял, что теперь боролся уже не с людьми, но с провидением, и смутно предчувствовал, что если даже останется

победителем, то слишком дорого купит победу; но непоколебимая железная воля составляла все существо его, она не знала ни преград, ни остановок, стремясь к своей цели».

Таков человек «великой души», он же и «герой» в смысле прирожденного властного человека, каким и является в повести Вадим. Мы увидим те ограничения, которые Лермонтов сам ставил такому беспощадно абстрактному пониманию «героя». А теперь заметим любопытную скептическую черту в изображении благородного красавца Измаил-Бея. Он, как мы видели, «повелитель, герой по взорам и речам». Но одно время, при самом появлении в поэме этого горца, воспитанного в России, автор в нем сомневается: «...горе, горе, если он, храня людей суровых мненья, развратом, ядом просвещенья в Европе душной заражен! Старик для чувств и наслажденья, без седины между волос, зачем в страну, где все так живо, так неспокойно, так игриво, он сердце мертвое принес?» Скоро оказывается, однако, что первое же дуновение родины смело налет «разврата, яда просвещенья». Нищего и жестокого урода Вадима «яд просвещенья» не коснулся, и юный автор в нем не сомневается... Арбенин (в «Маскараде») «изнемог под гнетом просвещенья» и сам над собой с горечью иронизирует: «Так! в *образованном* родился я народе: язык и золото — вот наш кинжал и яд!» Печорин излагает нечто в этом же роде. И по лермонтовской лирике там и сям перебегают блестящие искры отрицательного отношения к «глубоким познаниям», к «бремени познания», к «науке бесплодной».

Критика много умствовала по поводу этого странного на первый взгляд протеста против «просвещения», толкуя его вкривь и вкось. Между тем здесь не представляется никакой надобности умствовать, надо только уметь читать. Знаменитая «Дума» есть одно из самых ясных стихотворений Лермонтова, не допускающих двоякого толкования. Поэт печально глядит «на наше поколенье»: «...под бременем познанья и сомненья, *в бездействии* состарится оно. К добру и злу постыдно равнодушны, в начале поприща мы вянем *без борьбы*; перед опасностью позорно малодушны и перед властию презренные рабы... Мы иссушили ум наукою *бесплодной*, тая завистливо от ближних и друзей надежды лучшие и голос благородный неверием осмеянных страстей». Еще недавно один критик хотел видеть в «Думе» выражение вековечного, в самой природе человека заложенного, безысходного разлада между разумом и чувством, которые, дескать, никогда и не могут примириться: вечно ра-

зум будет разъедать чувство холодом своего анализа, вечно чувство будет протестовать против этого холодного прикосновения [6]. Лермонтов, однако, ясно указывал исход: он видел его не в разуме и не в чувстве, а в третьем элементе человеческого духа — в воле, которая, комбинируя и разум, и чувство, повелительно требует «действия», «борьбы». Если бы, однако, «Дума» оказалась в этом отношении недостаточно убедительною и ясною, то за подтверждением и развитием указанной мысли дело не станет в других произведениях Лермонтова. Бесспорно, Лермонтову были знакомы муки противоречия между горячностью чувства и холодом разума. Жизнь манила его к себе всею гаммою своих звуков, всем спектром своих цветов, а рано отточившийся нож анализа подрезывал цену всякого наслаждения. Отсюда — беспредметная тоска, проникающая некоторые из его стихотворений, тоска, характер которой иногда ему самому не ясен: «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой, а он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой!» Иногда «смиряется души его тревога» под влиянием разных мимолетных впечатлений, но отлетают эти впечатления, и опять тоска. Однако среди всех этих колебаний, всех их переживая, держится тоже рано созревшее решение задачи жизни. Теоретически и в одинокой душе самого поэта решение готово: противоречие разума и чувства и все муки этого противоречия зависят от «бездействия», от отсутствия «борьбы». Найдите точку приложения для деятельности, и элементы мятущегося духа перестанут враждовать между собой. Но вопрос в том, возможно ли найти эту желанную и спасительную точку на практике? Возможно ли найти ее если не для всех людей сразу, то для тех прирожденно властных, для тех «героев», которые потом увлекут за собой и остальных? <...>

В «Фаталисте» Печорин смеется над старинными людьми, верившими, что светила небесные принимают участие «в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права». С нашей теперешней точки зрения смешны эти верования старинных людей. Но, говорит Печорин, зато «какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждения и гордости, без наслаждения и страха... неспособны к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастия...

не имея ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбой».

Если старинные верования, развеянные «ядом просвещенья», были так спасительны, то не попытаться ли вернуть их или хоть не притвориться ли верящими, что небесные светила принимают участие в наших делах и делишках? Так и думают трусы, лицемеры и ханжи. Если яд просвещенья отравляет нашу деятельную силу, то не заняться ли нам бездельничаньем в красивой позе безысходного разочарования и в эффектном костюме «нарядной печали»?[7] Так и думают кокетничающие гамлетики и гамлетизированные поросята[8]. Но Лермонтов слишком искренно и больно переживал волновавшие его вопросы, чтобы закрывать глаза на их колючие стороны, и слишком жаждал деятельности, чтобы ограничиться нарядной печалью. Бывали и у него минуты слабости, оставившие свой след в его лирике. Но это именно только минуты слабости, за которые совершенно напрасно хватаются ханжи, лицемеры и трусы, с одной стороны, кокетничающие красивой позой — с другой. Всею своею жизнью и деятельностью Лермонтов самым ярким и резким образом ставит дилемму: или звон во все колокола, жизнь всем существом человека, жизнь мысли и чувства, претворяющихся в дело, или — «пустая и глупая шутка», в которой даже красивого ничего нет. Выбирайте любое. Такая решительная постановка вопроса вытекала из самых недр цельной и неделимой души Лермонтова. И он не переставал искать точки опоры для «действия», для «борьбы с людьми или судьбой», ибо в ней видел высший смысл жизни. <...>

III

С очень раннего возраста Лермонтова манила роль первого в своем роде человека, та власть, которая, не опираясь ни на какое «положительное право», тем не менее дает себя знать самым осязательным образом. Эти-то мечты он и объективировал в героях своих повестей, поэм, драм. Во всех героях повторяется, лишь слегка варьируясь, сам Лермонтов, каким он себя чувствовал или каким хотел бы быть.

Интересно, между прочим, заметить, что Лермонтов получил в юнкерской школе прозвище «Маёшка» и, очевидно, охотно носил эту кличку, потому что сам себя так называл в

некоторых юнкерских стихотворениях. Прозвище «Маёшка» происходило от Mayeux, имени горбатого героя какого-то французского романа[9], и Лермонтов получил его за свою сутуловатость и, вообще, нестройность стана. Быть может, этот физический недостаток, не слишком сильный, чтобы упоминание о нем было оскорбительно для самолюбивого юноши, но все-таки выделявший его, обращал на себя внимание и прежде, до поступления в юнкерскую школу. Быть может, он послужил одним из толчков для создания *горбача* Вадима. И если Вадим, при всем «величии души» своей, есть кровожадный злодей, так ведь около того же времени, когда создавалась эта неоконченная повесть, юный поэт писал уже прямо о себе в одном из очерков «Демона»: «Как демон мой, я зла избранник»[10]. И в другом стихотворении: «Настанет день — и миром осужденный, чужой в родном краю, на месте казни, гордый, хоть презренный, я кончу жизнь мою, виновный пред людьми, не пред тобою, я твердо жду тот час»[11]. И еще в одном стихотворении: «Когда к тебе молвы рассказ мое názванье принесет и моего рожденья час перед полмиром проклянет, когда мне пищей станет кровь и буду жить среди людей, ничью не радуя любовь и злобы не боясь ничьей»[12] и т. д. Таким образом, сочиняя своего свирепого горбуна, Лермонтов и сам мысленно готов был совершать какие-то ужасные преступления, упиваться кровью, заслужить проклятия полмира. Весьма возможно, что в стихотворении «Предсказание», навеянном ужасами чумы, с одной стороны, и дуновением июльской революции — с другой, Лермонтов именно о себе говорил: «В тот день явится мощный человек, и ты его узнаешь; и поймешь, зачем в руке его булатный нож. И горе для тебя: твой плач, твой стон ему тогда покажется смешон, и будет все ужасно, мрачно в нем». Но в то же время Лермонтов «и Байрона достигнуть бы хотел»[13]. Этому вполне соответствует характеристика «детей рока» в «Измаил-Бее»: они «хотят их («рабов») превзойти *в добре и зле*, и власти знак на гордом их челе».

Конечно, много даже комически-ребяческого в этих мечтах о роли хотя бы и злодея, но великого, первого, властного, и Печорин прав, когда говорит: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают покончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками». Но Лермонтов был не из того материала, из которого делаются вечные титулярные советники. Он не в мечтах только, а и в действительности оказался способным «превзойти рабов в добре и зле» и носить «власти знак на гордом челе»,

хотя и не в тех грандиозных размерах, какие рисовались его юношескому воображению.

В немногочисленных, к сожалению, письмах Лермонтова, сохранившихся для потомства, мы постоянно наталкиваемся то на «мучения тайного сознания, что он кончит жизнь ничтожным человеком» [14], то на сообщения противоположного свойства, которые он сам готов называть «хвастовством», проявлениями «самого главного его недостатка — суетности и самолюбия» [15]. В одном из писем к М. Лопухиной (1832 г.), извещающем о переходе из Московского университета в юнкерскую школу, вставлено стихотворение личного характера, которое оканчивается так:

> Ужасно стариком быть без седин!
> Он равных не находит; за толпою
> Идет, хоть с ней не делится душою:
> Он меж людьми ни раб, ни властелин,
> И все, что чувствует, — он чувствует один [16].

Это чрезвычайно характерные строки. 18-летний юноша не находит себе равных, а так как затем остаются только положения раба, которым он быть не хочет, и властелина, которым он быть не может, то он становится вне общества в полном одиночестве. Так оно и было с Лермонтовым в университете. Как видно из записок его товарища Вистенгофа, поэт держал себя от всех в стороне, пренебрежительно и заносчиво. Вистенгоф рассказывает, между прочим, как он однажды обратился к Лермонтову с очень простым вопросом и как тот отвечал ему дерзостью. При этом, «как удар молнии сверкнули его глаза; трудно было выдержать этот насквозь пронизывающий, неприветливый взгляд» [17]. О необыкновенных глазах Лермонтова упоминают и другие современники. Так, Панаев вспоминает, что у него были «умные, глубокие, пронзительные черные глаза, невольно приводившие в смущение того, на кого он смотрел долго. Лермонтов знал силу своих глаз и любил смущать и мучить людей робких и нервических своим долгим и пронзительным взглядом» [18]. Читатель благоволит припомнить описание глаз горбача Вадима.

Презрительное отношение Лермонтова к университетским товарищам было совершенно неосновательно, так как это было время пребывания в Московском университете таких людей, как Станкевич, Герцен, Белинский. Надо думать, что Лермонтов, уже тогда считавший себя «океаном», в котором «надежд разбитых груз лежит» [19], даже не попытался вглядеться в товарищей сколько-нибудь пристально и не то, что предпочел им

светское общество, как, по-видимому, думает Вистенгоф[20], а просто не выходил из этого светского общества, близкого ему по воспитанию и родственным связям. Да и слишком недолго пробыл Лермонтов в университетской среде.

Причины, по которым Лермонтов променял университет на юнкерскую школу, не совсем ясны. По-видимому, главный мотив состоял в нетерпеливом желании поскорее покончить со школой вообще, поскорее выйти в открытое море жизни. Во всяком случае, в юнкерской школе оказалось больше простора для осуществления тогдашней, частью бессознательной, а частью и сознательной программы Лермонтова: всех превзойти в добре и зле и носить власти знак на гордом челе. Здесь товарищи по школе были в большинстве случаев вместе с тем и товарищами в светском смысле, по своему общественному положению, воспитанию, привычкам. Здесь было, следовательно, больше той общей почвы, без которой никакой «герой» не может исполнять свою функцию — дерзать и владеть. И мы видим действительно, что Лермонтов, державшийся в университете от всех в стороне, поражавший товарищей своею угрюмою сосредоточенностью и серьезностью, в школе с первых же шагов старается стать, так сказать, в одну линию с другими, но, по возможности, впереди всех. «Старик без седин»[21] становится во главе детских шалостей и слишком недетского разгула, из молодечества скачет на необъезженной лошади и платится за это повреждением ноги, связывает шомпола в узлы, соперничая с первым силачом школы[22], и, наконец, решительно превосходит всех в сочинении непристойных, цинических стихов вроде «Петергофского праздника» или «Уланши».

Всем этим Лермонтов удовлетворял своей потребности дерзать и владеть, заложенной в него самою природою вместе с поэтическим даром. Были в нем и соответственные этой потребности силы, но какое пошлое и мерзостное приложение получали эти силы! Нельзя без отвращения читать «Уланшу», и, право, ничего не потеряли бы читатели и почитатели Лермонтова, если бы эти мерзости не печатались в изданиях его сочинений даже отрывками. Однажды разгульная компания молодых офицеров, едучи из Царского Села в Петеребург, вздумала дать себе шутливые прозвища, именуясь которыми и записалась у городской заставы. Один назвался молдаваном Болванешти, другой — итальянцем Глупини, третий — маркизом Глупиньоном и т. д. Но одному из компании показалось, должно быть, этого мало: он назвался двойной фамилией и записал-

ся «российским дворянином Скот-Чурбановым». Это был Лермонтов...[23]

К счастью, в Лермонтове было еще нечто, кроме потребности и силы всех превзойти, безразлично в добре ли или зле. Любуясь на непреклонный героизм горбача Вадима, на величие его души, он, однако, замечает: «Какая слава, если б он избрал другое поприще, если б то, что сделал для своей личной мести, если бы это терпение, геройское терпение, эту скорость мысли, эту решительность обратил в пользу какого-нибудь народа, угнетенного чуждым завоевателем. Какая слава, если бы, например, он родился в Греции, когда турки угнетали потомков Леонида... А теперь?.. Разобрав эти мысли, он так мал сделался в собственных глазах, что готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет, и презрение к самому себе, горькое презрение, обвилось, как змея, вокруг его сердца и вокруг вселенной, потому что для Вадима все заключалось в его сердце».

Это презрение к себе было знакомо и самому Лермонтову. В письмах к М. Лопухиной из юнкерской школы он то с напускным цинизмом как бы хвалится своими настоящими и будущими недостойными похождениями, то тут же, рядом, с явным отчаянием, дает этим похождениям ту именно цену, которой они стоят. Так, в июне 1833 г. он пишет: «Я, право, не знаю, каким путем идти мне, путем ли порока или пошлости. Оно, конечно, оба эти пути часто приводят к той же цели. Знаю, что вы станете увещевать, постараетесь утешить меня, — было бы напрасно! Я счастливее, чем когда-нибудь, веселее любого пьяницы, распевающего на улице. Вас коробит от этих выражений; но, увы! — скажи, с кем ты водишься, и я скажу, кто ты таков!»[24] В августе того же года: «Через год я офицер! И тогда, тогда... Боже мой! если бы вы знали, какую жизнь я намерен повести! О, это будет восхитительно! Во-первых, чудачества, шалости всякого рода и поэзия, залитая шампанским. Я знаю, что вы возопиете, но, увы! пора моих мечтаний миновала; нет больше веры, мне нужны чувственные наслаждения»[25]. В 1834 г.: «Милый друг! что бы ни случилось, я все буду называть вас этим именем: иначе мне придется порвать последние нити, связывающие меня с прошедшим, а этого я не хотел бы ни за что на свете, потому что моя будущность, блистательная по-видимому, в сущности — пошлая и пустая. Нужно вам признаться, с каждым днем я все больше убеждаюсь, что из меня никогда ничего не выйдет»[26]. Произведенный в офицеры, Лермонтов, оглядываясь назад, называет в

одном письме время пребывания в юнкерской школе «страшными годами» [27]. И действительно, это были страшные годы, несмотря на их слишком веселый разгул или, вернее, именно вследствие этого разгула. Лермонтов был на волосок от окончательного погружения в омут пошлости, но, отдаваясь этому течению, по-видимому, с легким сердцем, хорошо знал его цену. Кроме писем к Лопухиной, в которых слышится отчаянный и тоскливый стон, мы имеем еще свидетельства его товарищей по школе, что, открыто стремясь к первенству во всяких шалостях и пошлостях, он втайне молился какому-то другому Богу. Так, Меринский рассказывает: «В то время Лермонтов писал не одни шаловливые стихотворения, но только немногое и немногим показывал из написанного» («Атеней» 1858 г., № 48, «Воспоминание о Лермонтове») [28]. В воспоминаниях, напечатанных в фельетоне «Русского мира» 1872 г. (№ 205), говорится: «По вечерам, после учебных занятий, поэт наш часто уходил в отдаленные классные комнаты, в то время пустые, и там один просиживал долго и писал до поздней ночи, стараясь туда пробраться не замеченным товарищами» [29].

Немудрено, что при таких обстоятельствах мрачные мысли все больше и больше накоплялись в голове юноши, в придачу к тем, которые уже осели в нем от тяжелых впечатлений детства, а может быть, кроме того, и от слишком раннего проникновения в мрачную поэзию Байрона. Как у Вадима, змея, обвившаяся вокруг его сердца, обвивалась и вокруг вселенной, гнетущая мысль о собственном ничтожестве разрасталась в мысль о ничтожестве жизни. Но натура «героя» брала свое, потребность дерзать и владеть искала случая удовлетворить себя чем бы то ни было.

Только что произведенный в офицеры, Лермонтов пишет Лопухиной: «Я теперь бываю в свете для того, чтобы меня знали, для того, чтобы доказать, что я способен находить удовольствие в *хорошем обществе*... Ах!.. я волочусь и, вслед за объяснением в любви, говорю дерзости. Это еще забавляет меня несколько, и хотя это не совсем ново, зато не все так делают. Вы думаете, что за такие подвиги меня гонят прочь? О, нет! совсем напротив: женщины уж так сотворены. Я начинаю приобретать над ними власть» [30].

Итак, женщины — вот куда направится теперь жажда дерзать и владеть. Известно, что Лермонтов был, по его собственному показанию, влюблен десяти лет, чему придавал какое-то особенное значение [31], и затем в детстве и ранней юности еще не

раз подвергался припадкам нежной страсти. Понятно, что все эти увлечения должны были быть несчастны. Барышни, к которым пылал любовью Лермонтов, либо издевались над ним, либо охотно слушали страстные или сентиментальные речи не по летам развитого, остроумного влюбленного мальчика, но потом выходили замуж или переносили свою благосклонность на более взрослых поклонников. А в сердце самолюбивого мальчика, уже мечтавшего о роли великого человека, эти «измены» отзывались страшною болью. Надо заметить, что любовь для Лермонтова была всегда чем-то отличным от любви, как ее обыкновенно понимают и чувствуют. Она для него так или иначе, иногда неясными для него самого нитями, связывалась все с тою же жаждою дерзать и владеть или, по крайней мере, стояла рядом с ней. В одной из его юношеских тетрадей есть заметка, озаглавленная: «Мое завещание (про дерево, под которым я сидел с А. С.)». Заметка оканчивается так: «Похороните мои кости под этой сухой яблоней, положите камень, и пускай на нем ничего не будет написано, если одного имени моего не довольно будет доставить ему бессмертие» [32], — бессмертие, то есть загробное владение вниманием и сердцами людей. Печорин, говоря о наслаждении власти, подчеркивает в особенности власть над женским сердцем. Измаил-Бей, этот «повелитель, герой по взорам и речам», есть вместе с тем покоритель женских сердец: «Для наших женщин в нем был яд! Воспламенив воображенье, повелевал он без труда». С другой стороны, Демон и Вадим готовы примириться с жизнью и отказаться от своей грозной властной роли, если их полюбят — одного Тамара, другого Ольга. Выходит, что это как бы эквиваленты, легко замещающие друг друга. В «Горбаче Вадиме» есть одно место, в котором смутная мысль о какой-то эквивалентности любви и власти выражена настолько ясно, насколько это возможно для смутной мысли. Я выпишу это любопытное место целиком, без всяких пропусков. Сказав, что Юрий сразу стал близок и понятен Ольге, юный автор продолжает:

«Нельзя сомневаться, что есть люди, имеющие этот дар, но им воспользоваться может только существо избранное, существо, которого душа создана по образцу их души, которого судьба должна зависеть от их судьбы... и тогда эти два создания, уже знакомые прежде рождения своего, читают свою участь в голосе друг друга, в глазах, в улыбке... и не могут обмануться... и горе им, если они не вполне доверятся этому святому, таинственному влечению... оно существует и должно су-

ществовать, вопреки всем умствованиям людей ничтожных, иначе душа брошена в наше тело для того только, чтобы оно питалось и двигалось... Что такое были бы все цели, все труды человечества без любви? И разве нет иногда этого всемогущего сочувствия между народом и царем? Возьмите Наполеона и его войско! долго ли они прожили друг без друга?»

Повторяю, я не пропустил ни одного слова; поворот мысли от любви к отношениям Наполеона и его войска является полною неожиданностью, и, вероятно, для самого юного поэта связь между этими двумя родами человеческих отношений была не совсем ясна; он ее лишь чувствовал в себе, в своей собственной природе.

Из юношеских любовных увлечений Лермонтова наибольшею известностью пользуется его роман с Хвостовой, урожденной Сушковой. Она сама рассказывает этот роман в своих «Записках», и хотя рассказ ее вызвал сомнения и опровержения в частностях [33], но в общем фактическая его часть подтверждается самим Лермонтовым [34]. Про свое в высшей степени недостойное поведение в этом деле он рассказывает в письме к Верещагиной и, кроме того, целиком воспроизвел его в неоконченной повести «Княгиня Лиговская». 15-летним мальчиком Лермонтов очень увлекался Сушковой, которая была несколькими годами старше его, а она забавлялась этою любовью, причем, по-видимому, нисколько не щадила самолюбия будущего знаменитого поэта. Через несколько лет они встретились опять, и в Лермонтове, все-таки еще совсем молодом человеке, нашлось достаточно силы и желания дерзать и владеть, чтобы победить когда-то смеявшуюся над ним гордую красавицу, победить и компрометировать. Кроме непосредственного удовольствия, которое доставляла ему эта игра, она ему была нужна, по его собственному выражению, как «пьедестал». Он хотел играть роль в петербургском светском обществе, быть замеченным и, по его оправдавшемуся расчету, это удобнее всего было достигнуть громким, даже, пожалуй, скандальным романом. Все было пущено для этого в ход, вплоть до подложных анонимных писем. И Лермонтов понимал, что он делает дурное, злое дело. О герое «Княгини Лиговской», который проделывает с Негуровой все то, что сам Лермонтов проделал с Сушковой, говорится: «Ему надобно было, чтобы поддержать себя, приобрести то, что некоторые называют светскою известностью, то есть прослыть человеком, который может делать зло, когда ему вздумается... В нашем бедном обществе фраза: он погубил столько-то репута-

ций, значит почти: он выиграл столько-то сражений». Таким образом, Лермонтов отлично понимал «бедность» общества, в котором желал блистать, равно как и значение «светской известности». Что же касается собственно Сушковой, то безжалостное издевательство над ней оправдывалось в его глазах местью. Он писал: «...я мщу за слезы, которые пять лет тому назад заставляло проливать меня кокетство m-lle Сушковой. О, наши счеты еще не кончены! Она заставила страдать сердце ребенка, а я только мучаю самолюбие старой кокетки» [35]. В большинстве любовных приключений Лермонтова чувственность, по всем видимостям, не играла никакой роли, и, во всяком случае, его гораздо больше занимали тонкие и сложные операции над сердцем женщины, самый процесс этих операций. В «Странном человеке» одно из действующих лиц объясняет задумчивость героя тем, что его занимает вопрос, «как заставить женщину любить или признаться в том, что она притворялась». В «Маскараде» Арбенин (между прочим, вспоминающий о «власти, с которою, порой, казнил толпу он словом, остротой») с каким-то диким психическим сладострастием добивается от Нины признания в том, что она притворялась. Это уже игра виртуоза.

Печорин (в «Княгине Лиговской») «знал аксиому, что поздно или рано слабые характеры покоряются сильным и непреклонным, следуя какому-то закону природы, доселе необъяснимому». Знал, конечно, эту аксиому и сам Лермонтов, и ему доставляло своеобразное наслаждение практически осуществлять ее при каких бы то ни было обстоятельствах, вполне сознавая мелочность, пошлость или даже преступность тех «пьедесталов», на которые ему приходилось иногда взбираться, чтобы оттуда дерзать и владеть. Только этим и объясняется его будто бы пристрастие к светскому обществу, за которое его так часто упрекали. Упреки эти, как известно, доходили до того, что, признавая огромный талант Лермонтова (его мало кто решался отрицать), его самого, как личность, совершенно вдвигали в толпу светских хлыщей и фатов, из которой, дескать, он выделялся разве только особенно несносным высокомерием и забиячеством, доходившим до бретерства. И много фактов, по-видимому, подтверждающих такой взгляд на Лермонтова. Даже Боденштедт, при всем своем глубочайшем уважении к нашему поэту, был неприятно поражен его личностью при первой встрече. Правда, на другой же день, при следующей встрече, это неприятное впечатление сгладилось, но и то

Боденштедт находит возможным сказать только такие добрые слова: «Лермонтов вполне умел быть милым. Отдаваясь кому-нибудь, он отдавался от всего сердца, только едва ли это с ним часто случалось... Людей же, недостаточно знавших его, чтобы извинять его недостатки за его высокие, обаятельные качества, он скорее отталкивал, нежели привлекал к себе, давая слишком много воли своему несколько колкому остроумию. Впрочем, он мог быть в то же время кроток и нежен, как ребенок, и вообще в характере его преобладало задумчивое, часто грустное настроение» [36].

Все это прекрасно, конечно, но далеко все-таки не соответствует тем высоким требованиям, которые невольно ставятся поэту, обнаружившему в своих произведениях такую исключительную мощь и глубину. Одним талантом, как бы он ни был велик, нельзя объяснить эту огненную и вместе с тем глубокомысленную поэзию — она должна была быть порождением, кроме таланта, еще из ряда вон выходящего ума и великого духа вообще. К счастью, на этот счет имеется показание, может быть, компетентнейшего из современников Лермонтова.

В свете Лермонтов все больше и больше преуспевал, уже не нуждаясь более в низменной спекуляции за счет прекрасных девиц. Стихи на смерть Пушкина, ссылка на Кавказ, дуэль с Барантом, новая ссылка — все это приковало к особе молодого офицера внимание светского общества, — внимание, частью почтительное, частью злобное. Одновременно шли и успехи в литературе. Он познакомился кое с кем из писателей, между прочим с Белинским, которого, однако, приводил в смущение отсутствием серьезности. По словам Панаева в «Литературных воспоминаниях», Белинский решительно недоумевал. Он говорил: «Сомневаться в том, что Лермонтов умен, было бы довольно странно, но я ни разу не слыхал от него ни одного умного и дельного слова; он, кажется, нарочно щеголяет светской пустотой». Панаев, с своей стороны, прибавляет, что, «действительно, Лермонтов как будто щеголяет ею, желая еще примешивать к ней иногда что-то сатанинское и байроническое: пронзительные взгляды, ядовитые шуточки и улыбочки, страсть показать презрение к жизни, а иногда даже и задор бретера» [37]. Мимоходом заметим: это *слова* Панаева; что же касается сообщаемых им фактов, то, собственно, в них довольно мудрено усмотреть щегольство светскою пустотой. Факты очень, впрочем, скудные. Панаев рассказывает, как однажды Лермонтов ни с того ни с сего долгим взглядом своих пронзи-

тельных черных глаз смутил некоего Языкова и даже заставил его выйти из комнаты в сильном нервном раздражении[38]. Рассказывает еще об отношениях Лермонтова к Краевскому, тогда еще только начинавшему свое издательское поприще: они были «на ты» и Лермонтов позволял себе всякие школьничества с Краевским и разбрасывал его бумаги по полу, производил в его кабинете всяческую кутерьму и раз даже опрокинул его самого со стулом[39]. Быть «на ты» с Краевским и школьничать в его кабинете, — это едва ли признаки щегольства великосветскостью. Рассказывает, однако, Панаев и еще один факт, в высшей степени интересный, а именно восторг Белинского, когда ему удалось наконец поговорить с Лермонтовым по-человечески. Случилось это в ордонанс-гаузе, где Лермонтов сидел под арестом за дуэль с Барантом. Белинский восторженно рассказывал Панаеву об этом свидании. <...> Письмо Белинского (к Боткину), в котором он говорит о своем свидании с Лермонтовым, было напечатано г. Пыпиным в его почтенном труде «Белинский, его жизнь и переписка» и затем неоднократно цитировалось в журналах. <...>

Белинский писал: «Недавно был я у Лермонтова в заточении и в первый раз поразговорился с ним от души. Глубокий и могучий дух!» И далее: «Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему, он улыбнулся и сказал: “Дай Бог!” Боже мой, как он ниже меня по своим понятиям и как я бесконечно ниже его в моем перед ним превосходстве! Каждое его слово — он сам, вся его натура, во всей глубине и целости своей. Я с ним робок — меня давят такие целостные, полные натуры; я перед ним благоговею и смиряюсь в сознании своего ничтожества»[40].

Наши художники-живописцы, вообще говоря, довольно равнодушны к русской литературе, и в особенности к ее истории. Но фигуры Лермонтова и Белинского достаточно, кажется, популярны и крупны, чтобы заинтересовать художника, и мудрено найти тему для картины более благодарную, чем это собеседование великого критика и великого поэта в ордонанс-гаузе. Представьте себе Лермонтова с привычно насмешливым складом губ и пронзительными черными глазами, от взгляда которых смущаются те, на кого он смотрит. Смущается, может быть, и Белинский, что не мешает ему, однако, «упорствуя, волнуясь и спеша»[41], в горячей речи отстаивать свои «поня-

тия». Он твердо уверен в истинности и возвышенности этих понятий; но всем своим чутким и детски искренним существом чувствует, что в беседующем с ним гусарском поручике есть нечто, чего в нем самом нет и перед чем он должен преклониться...

IV

<...> Лермонтов шел в «свет», как на битву, хорошо подготовленный и вооруженный и соответственно вел себя там. Ходячее уподобление светских отношений Лермонтова и Пушкина решительно ни на чем не основано, кроме того чисто внешнего факта, что оба поэта вращались в большом свете и оба хотели в нем вращаться. Никогда Лермонтов не был и, насколько мы знаем его духовную физиономию, не мог быть в таких двусмысленных положениях по отношению к сильным мира, в каких не раз приходилось бывать Пушкину, никогда он ничего не просил, не получал, не брал на себя никаких поручений, никогда никаким покровительством не пользовался. Пушкину только случалось призывать на себя своими стихотворениями грозу, Лермонтов же делал, кажется, все возможное, чтобы создать вокруг себя постоянную атмосферу недовольства, вражды, ненависти.

В заметке, отнюдь не в пользу Лермонтова пристрастной, кн. А. И. Васильчиков говорит: «Лермонтов не принадлежал к числу разочарованных, озлобленных поэтов, бичующих слабости и пороки людские из зависти, что не могут насладиться запретным плодом; он был человек вполне своего века, герой своего времени: века и времени, самых пустых в истории русской гражданственности. Но, живя этой жизнью, к коей все мы, юноши 30-х годов, были обречены, вращаясь в среде великосветского общества, придавленного и кассированного после катастрофы 14-го декабря, он глубоко и горько сознавал его ничтожество и выражал это чувство не только в стихах “Печально я гляжу на наше поколенье”, но и в ежедневных, светских и товарищеских своих сношениях. От этого он был вообще нелюбим в кругу своих знакомых в гвардии и в петербургских салонах; при дворе его считали вредным, неблагонамеренным и притом, по фрунту, дурным офицером, и когда его убили, то одна высокопоставленная особа изволила выразиться, что “туда ему и дорога”. Все петербургское великосветское обще-

ство, махнув рукой, повторило это надгробное слово над храбрым офицером и великим поэтом»[42].

<...> Вообще, взаимные отношения между поэтом и окружавшею его светскою средою были самые напряженные. Есть доля фактической правды даже в отдающем цинизмом замечании кн. Васильчикова, что если бы и не Мартынов, так все равно кто-нибудь другой рано или поздно убил бы Лермонтова[43]. Последняя драма в жизни поэта, несмотря на свой, по-видимому, бессмысленно случайный характер, подготовлялась давно. Г. Висковатов сообщает со слов современников, что «многие» из бывших в то роковое лето в Пятигорске светских людей называли Лермонтова «ядовитой гадиной»[44]. Эти благородные люди подговаривали молодого офицера Лисаневича вызвать поэта на дуэль, но Лисаневич объявил, что у него «не поднимется рука на такого человека»[45]. У Мартынова поднялась... Все те резкие укоры, с которыми Лермонтов обращался к закулисным виновникам смерти Пушкина, вполне приложимы и к обществу, выдвинувшему Мартынова. Но надо все-таки признать, что сам Лермонтов был отнюдь не невинен в той атмосфере вражды и ненависти, которая вокруг него создалась. По свидетельству всех, оставивших какие-нибудь воспоминания о Лермонтове, как людей, благорасположенных к нему, так и не расположенных, немногие из его знакомых пользовались его искреннею и нежною привязанностью, а ко всем остальным он относился презрительно, заносчиво, враждебно, точно нарочно изыскивая предлоги к неприятностям и открытым столкновениям.

Мы поймем это, разумеется неприятное для окружающих, поведение, припомнив слова Печорина: «Я люблю врагов, хотя не по-христиански. Быть всегда на страже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью». Странная задача, странное понятие о «жизни»! Но такого рода странностями переполнена, можно сказать, жизнь как самого Лермонтова, так и действующих лиц его произведений. И во всех этих странностях виден все тот же человек, страстно жаждущий деятельности, именно в смысле психического воздействия на людей, задающий себе разнообразные, утонченно сложные задачи этого рода.

Действовать, бороться, покорять сердца, так или иначе оперировать над душами ближних и дальних, любимых и ненави-

димых — таково призвание или коренное требование натуры всех выдающихся действующих лиц произведений Лермонтова, да и его самого. Им было бы совершенно дико и непонятно то преувеличенное почтение к мысли, идее, теории, которое получило такое яркое выражение в знаменитом «я мыслю, следовательно, существую» Декарта[46], равно как и многие другие блестящие страницы истории философии. «Я мыслю» — из этого еще ничего не следует. Мысль, идея есть лишь зачаток действия и сама по себе отнюдь не может служить доказательством или мерилом существования. Существование самой мысли еще нуждается в доказательстве, которое дается лишь обнаружением ее в действии. Припомните слова Печорина: «Идея зла не может войти в голову человека без того, чтобы он не захотел приложить ее к действительности; идеи — создания органические, их рождение уже дает им форму, и эта форма есть действие». Таков, по Лермонтову, естественный строй душевной жизни, и это воззрение весьма близко к тому, которое становится господствующим в современной психофизиологии. Лермонтов дошел до него не путем логических выкладок или систематического изучения; он прочел его готовым в своей собственной душе, которой была инстинктивно противна половинчатая жизнь замкнутой мысли, не завершенной действием. Столь же чуждо Лермонтову было и замкнутое, самодовлеющее художественное творчество. При всей его горячей любви и глубоком уважении к Пушкину, он никогда не подписался бы под известною поэтическою profession de foi * своего старшего брата по искусству: «Не для житейского волненья... не для битв, мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв». Лермонтов желал, напротив, чтобы «мерный звук его могучих слов воспламенял бойца для битвы», чтобы его стих, «как Божий дух, носился над толпой и, отзыв мыслей благородных, звучал, как колокол на башне вечевой, во дни торжеств и бед народных».

Но если естественный строй душевной жизни требует превращения мысли в действие, то в действительности мы видим постоянные нарушения этого закона. Неудивительно поэтому, что значительная часть лермонтовской поэзии отличается резко отрицательным тоном. На каждом шагу наталкивался он на разнообразные формы отлучения мысли от дела или дела от мысли и, оскорбленный в коренном требовании своей натуры, метал направо и налево свой «железный стих, облитый горе-

* исповеданием веры (*фр.*). — *Сост.*

чью и злостью». Нечего говорить о тех формах разлучения мысли и дела, которые могут быть сгруппированы под именем лицемерия. Вместе с другими большого роста людьми, освещающими путь человечества, Лермонтов клеймил, между прочим, и лицемерие, но не оно составляло специальный предмет его особенной вражды. «Теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много», — писал он, будучи еще юношей. Позже он печально глядит «на наше поколенье», потому что «в бездействии состарится оно», потому что «мы вянем без борьбы», потому что «над миром мы пройдем без шума и следа, не бросивши векам ни мысли плодовитой, ни гением начатого труда». Заметьте эти выраженья; они не случайные красивые детища рифмы и ритма, как это часто бывает даже у высокоталантливых стихотворцев, а точное словесное отражение постоянной, излюбленной мысли поэта: мысль должна быть «плодовита», т. е. иметь осязательный результат, быть действенною мыслью, а труд, т. е. дело, должен быть начат гением. Это полный, законченный круговорот сил, и все, что становится поперек дороги превращению мысли в дело, все, разрывающее эти звенья единой цепи, больно и оскорбительно уязвляет поэта. Условия современной Лермонтову русской гражданственности, и в частности условия нашей печати, не позволяли ему быть очень определенным в указаниях на обстоятельства, препятствующие свободному превращению мысли в действие, но свободолюбивый дух ясно дает себя знать во всей его поэзии. «Ты хочешь знать, что делал я на воле?» — спрашивает Мцыри и отвечает: «жил». Но вольная жизнь дикаря, вырвавшегося из монастыря или плена, есть, конечно, не идеал Лермонтова, а только символ идеала или схематическое его изображение. В эту схему надо еще ввести многое, дикарю неизвестное, а Лермонтову дорогое. Лермонтов мог с завистью смотреть и на Мцыри, живущего полною жизнью в общении с природой, в битве с барсом и т. д., и на других своих героев, заимствованных из кавказской и более или менее отдаленной русской жизни, у которых мысль и действие сливаются в одно неразрывное целое. Но если это и был рай, то рай потерянный, и навсегда. Надо создавать новый рай, в котором, так сказать, пропорции первобытной, стародавней жизни были бы сохранены, но содержание жизни было бы обогащено всем истинно ценным, приобретенным на историческом пути от Хаджи Абрека, или купца Калашникова, или горбача Вадима до Лермонтова. Но как это сделать?

В Хаджи Абреке или в Вадиме Лермонтов ценит, конечно, не зверскую их жестокость, а лишь ту пропорциональность или эквивалентность мысли и дела, которой он тщетно искал вокруг себя, в своих современниках. Преступность кровопролития, равно как и вообще азбуку гуманизма он понимал уж, разумеется, не хуже других. Об этом свидетельствуют даже минуты его отчаяния в будущности человеческого рода, в одну их которых он написал замечательный, хотя и малозамечаемый «Отрывок»:

Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворен...

Люди сгибнут, и «наш прах лишь землю умягчит другим, чистейшим существам. Не будут проклинать они; меж них ни злата, ни честей не будет, станут течь их дни невинные, как дни детей; меж них ни дружбу, ни любовь приличья цепи не сожмут, и братьев праведную кровь они со смехом не прольют». А мы, люди, будем смотреть на этот «рай земли» из «бездны тьмы» и казниться завистью и тоской: «Вот казнь за целые века злодейств, кипевших под луной» [47].

Этот вопль повторяется, лишь в более мягкой форме, в часто цитируемых строках из «Валерика».

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек!
Чего он хочет?.. Небо ясно:
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... Зачем?

А между тем об этой самой битве при Валерике Лермонтов писал одному из своих приятелей в таком тоне: «Нас было всего две тысячи пехоты, а их до шести тысяч, и все время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте, — кажется, хорошо!.. Я вошел во вкус войны и уверен, что для человека, который привык к сильным ощущениям этого банка, мало найдется удовольствий, которые бы не показались приторными» [48]. Мало того, вскоре после битвы при Валерике мы видим Лермонтова чем-то вроде атамана шайки головорезов, предводителем сбродного партизанского «Лермонтовского отряда», во главе которого поэт проделывал настоящие фокусы отчаянной и совсем ненужной храбрости [49]. Не уличить ли нам поэта в противоречии или не предоставить ли двум критикам доказывать — одному,

что Лермонтов был любитель «бранной забавы», а другому, что он эту «забаву» ненавидел? Это возможно. Мало писателей, суждения о которых были бы столь разноречивы и противоречивы, как о Лермонтове. Есть критики и биографы, характеризующие Лермонтова как протестанта по преимуществу, и в особенности подчеркивающие в нем «с небом гордую вражду» [50]; но находятся и такие, которые полагают, что девизом его жизни и деятельности могут служить смиренномудрые слова: «Да будет воля Твоя» [51]. Одни ищут и находят в Лермонтове черты казенного патриотизма с барабанным боем, другие указывают черты резко противоположные. Одни помещают поэта между небом и землей в костюме «нарядной печали» и красивого презрения к маленьким и непрочным земным делам; другие приписывают ему, напротив, даже особливую приземистость. И все это, при желании и некотором, весьма даже незначительном, искусстве может быть доказываемо и подтверждаемо цитатами или ссылками на биографические факты. С таким же правом можно бы было доказывать и то, что Лермонтов был врагом кровопролития, и то, что он был его апологетом. Дело, однако, в том, что, не говоря о преходящих настроениях минуты, на которых ничего не следует строить, Лермонтов, совершенно независимо от своих убеждений, высоко ценил самую убежденность, засвидетельствованную делом. Пусть Хаджи Абрек зверь, пусть Вадим еще больший зверь, но Лермонтов видит в нем «великую душу», хотя и жалеет, что его «геройское терпение, скорость мысли и решительность» пошли на дело зверской, личной мести. И многое простил бы он своим современникам, если бы видел в них готовность постоять хоть за что-нибудь с такою же непоколебимою решимостью, с какою Хаджи Абрек, Калашников или Вадим стоят за свое дело.

В числе причин этого недуга бессилия любопытен «яд просвещенья». Видеть в этом указании какой-нибудь протест против науки, теоретического знания как такового — совершенно неосновательно. Мимоходом сказать, школьное образование Лермонтова не было, конечно, значительно, но самостоятельно он, по-видимому, много учился, и не только в области изящной литературы, и не только в годы ранней юности. Так, в 1841 г., перед последней поездкой на Кавказ, он писал одному приятелю: «Покупаю для общего нашего обихода Лафатера и Галя и множество других книг» [52]. Это свидетельствует о довольно широких и разносторонних чисто умственных интересах, и если «просвещение» является в глазах Лермонтова «ядом», то лишь в том смысле, что оно, при известных условиях, так сказать,

10 Зак. 3178

парализует, подобно некоторым настоящим ядам, двигательные нервы, отнимает у них способность быть проводниками воли. И действительно, есть дозы и формы просвещения, которые, подмывая старые верования, служившие когда-то источником или импульсом деятельности, не дают взамен ничего нового и оставляют человека при голом скептицизме. Есть другие дозы и формы просвещения, которые делают мысль, идею, познание, теорию настолько преувеличенно привлекательными, что человек на них останавливается, не помышляя о претворении мысли в дело и теории в практику. Такое-то просвещение и есть, с точки зрения Лермонтова, яд.

Лермонтову казалось иногда, что и сам он отравлен этим ядом. Оно так и было до известной степени, но в несравненно большей мере его точил другой недуг. Он рассказал о нем словами Печорина: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому, что в душе моей я чувствую силы необъятные. Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных, из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни». Эта характеристика Печорина, сделанная им самим под диктовку Лермонтова, приложима и к Лермонтову, но с ограничениями. Ни из чего не видно, чтобы Лермонтов «навеки утратил пыл благородных стремлений». Он умер слишком молодым, чтобы можно было делать подобные заключения, и все заставляет, напротив, думать, что он, в лице Печорина, слишком рано поставил на себе крест. Не совсем также верно, что он не угадал «своего назначения». Но зато вполне верно, что силы его были громадны и что эти силы тратились иногда на «приманки страстей пустых и неблагодарных». Исключительный размер сил Лермонтова сказался не только в его чарующей поэзии, совмещающей в своем содержании глубокую мысль и сильное чувство, а в своей форме — музыку стиха, живопись красок и пластику скульптуры. Исключительная сила выразилась и в житейских делах Лермонтова, даже в самых мелких и, прямо сказать, дрянных, нравственно безобразных. Нет имени его поведению в истории с Сушковой-Хвостовой, как мы ее знаем и от нее, и от него. Но, принимая в соображение его тогдашний мальчишеский возраст и житейскую, а в частности светскую, неопытность, нельзя все-таки не признать, что это — злая, бесспорно злая, работа, но работа недюжинной силы. И сила эта совер-

шенно особенная, редкий дар природы, приносящий с собой иногда много добра, иногда много зла, — дар дерзать и владеть, сила психического воздействия на людей. Печать этой силы лежит на всей поэзии Лермонтова, но и помимо поэзии она всегда рвалась в нем наружу, требовала работы, стихийно искала себе точки приложения. Именно стихийно. Лермонтов, по самой натуре своей, не мог не подчинять себе людей, так или иначе играя на струнах их душ, то намеренно их очаровывая, то столь же намеренно доводя их до озлобления. В последние годы своей жизни Лермонтов мечтал о том, чтобы выйти в отставку и совсем отдаться литературе, — он думал издавать журнал[53]. Мудрено гадать, чего мы лишились благодаря неосуществлению этого проекта. Мудрено гадать даже о том, удовлетворился ли бы сколько-нибудь сам Лермонтов тою литературною деятельностью, какая была возможна в его время. Но вся жизнь его протекла в условиях, совершенно неблагоприятных для приискания деятельности, сколько-нибудь его достойной, за исключением, разумеется, поэзии, в которую он и вкладывал свою уязвленную душу. Отсюда мрачные мотивы и мрачный тон этой поэзии. В придачу к тяжким впечатлениям детства, быть может и преувеличенным пылкостью воображения и болезненною чуткостью поэта, в пору сознательной жизни явилось еще нечто вроде мук Прометея, у которого печень вновь вырастает по мере того, как ее клюет коршун. Мы видим, что даже в юнкерской школе, среди веселого разгула и непристойных упражнений в поэзии, Лермонтов внутренно угрызался и тосковал. И так было всю жизнь. Становясь на Кавказе во главе чего-то вроде шайки башибузуков, он находил некоторое удовлетворение, которое сам сравнивает с ощущениями азартной игры; но это лишь увлечение минуты, за которым следует горькое раздумье и разочарование. Слепая сила его собственной природы стихийно побуждала его дерзать и владеть где бы то ни было и при каких бы то ни было обстоятельствах, а голос разума и совести клеймил эту жизнь печатью пошлости и пустоты. Но опять, при первом удобном случае, при новой встрече с женщиной, при столкновении с новым обществом, жажда дерзать и владеть выступала вперед и опять голос разума и совести говорил: не то! не таково должно быть поле деятельности для «необъятных сил»! Немудрено, что в душе поэта вспыхивали зловещие огни отчаяния и злого, мстительного чувства. Немудрено, что жизнь казалась ему временами «пустою и глупою шуткой»...

Кн. Васильчиков прав, говоря, что то было время «самое пустое в истории русской гражданственности», и указывая на «придавленность общества после катастрофы 14-го декабря». Но он не прав, называя Лермонтова «человеком вполне своего века, героем своего времени». Или, по крайней мере, это определение требует оговорки. Что бы ни хотел сказать Лермонтов заглавием своего романа — иронизировал ли он или говорил серьезно, собирательный ли тип хотел дать в Печорине или выдающуюся единицу, с себя ли писал «героя нашего времени» или нет, — для него самого его время было полным безвременьем. И он был настоящим героем безвременья.



III

НА РУБЕЖЕ НОВОГО СТОЛЕТИЯ

С. А. АНДРЕЕВСКИЙ

Лермонтов

I

Этот молодой военный, в николаевской форме, с саблей через плечо, с тонкими усиками, выпуклым лбом и горькою складкою между бровей, был одною из самых феноменальных поэтических натур. Исключительная особенность Лермонтова состояла в том, что в нем соединялось глубокое понимание жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру. В истории поэзии едва ли сыщется другой подобный темперамент. Нет другого поэта, который так явно считал бы небо своей родиной и землю — своим изгнанием. Если бы это был характер дряблый, мы получили бы поэзию сентиментальную, слишком эфирную, стремление в «туманную даль», второго Жуковского, — и ничего более. Но это был человек сильный, страстный, решительный, с ясным и острым умом, вооруженный волшебною кистью, смотревший глубоко в действительность, с ядом иронии на устах, — и потому прирожденная Лермонтову неотразимая потребность в признании иного мира разливает на всю его поэзию обаяние чудной, божественной тайны.

Чтобы не возвращаться более к этому вопросу, а также чтобы настоящий очерк не показался односторонним, предваряем, что, как сейчас было сказано, мы признаем в произведениях Лермонтова чрезвычайную близость их к интересам действительности. Чувство природы, пылкость страстей, глубина любви и трогательная теплота привязанностей, реализм красок, историческое чутье, способность создавать самые простые жизненные фигуры, как, например, Максим Максимыч, или самые верные бытовые очерки, как «Бородино», «Казачья колы-

бельная песня», «Валерик», — вся эта сторона таланта Лермонтова, так сказать реальная, давно всеми признана. Мы же остановимся теперь исключительно на другой стороне этого великого дарования, более глубокой и менее исследованной, — на стороне сверхчувственной.

Пересмотрите в этом отношении всемирную поэзию начиная от средних веков. Здесь мы нисколько не сравниваем писателей по их величине, а лишь останавливаемся на отношении каждого из них к вопросам вечности. Дант — католик; его вера ритуальная. Шекспир в «Гамлете» задумывается над вопросом: есть ли *там* «сновидения»? — а позже, в «Буре», склоняется к пантеизму. Гете — поклоняется природе. Шиллер — прежде всего гуманист и, по-видимому, христианин. Байрон, под влиянием «Фауста», совершенно запутывается в «Манфреде»; эта драматическая поэма проникнута горчайшим пессимизмом, за который Гете, отличавшийся душевным здоровьем, назвал Байрона ипохондриком[1]. Мюссе — сомневается и пишет философское стихотворение «Sur l'éxistence de Dieu» *, где приводит читателя к стене, потому что заставляет все человечество петь гимн Богу, чтобы Он отозвался на бесконечный призыв любви, — и Бог, как всегда, безмолвствует. Гюго красиво и часто воспевал христианского Бога и в детских стихотворениях, и в библейских поэмах, и в романах. Но всякому чувствовалось, что Гюго любит этот образ как патетический эффект; в конце жизни и Гюго сознался, что пантеизм — исчезновение в природе — кажется ему самым вероятным исходом. Пушкин относился трезво к этому вопросу и осторожно ставил вопросительные знаки. Тургенев всю жизнь был страдающим атеистом. Достоевский держался очень исключительной и мудреной веры, в духе православия. Толстой пришел к вере общественной, к практическому учению деятельной любви. Один Лермонтов нигде положительно не высказал (как и следует поэту), во что он верил, но зато во всей своей поэзии оставил глубокий след своей непреодолимой и для него совершенно ясной связи с вечностью. Лермонтов стоит в этом случае совершенно одиноко между всеми. Если Дант, Шиллер и Достоевский были верующими, то их вера, покоящаяся на общеизвестном христианстве, не дает читателю ровно ничего более этой веры. Вера, чем менее она категорична, тем более заразительна. Все резко обозначенное подрывает ее. Один из привлекательнейших мистиков, Эрнест Ренан[2], в своих религиозно-философских этюдах

---

* «О существовании Божием» (*фр.*) — *Сост.*

всегда сбивался на поэзию. Но Лермонтов, как верно заметил В. Д. Спасович, даже и не мистик: он именно — чистокровнейший поэт, «человек не от мира сего», забросивший к нам откуда-то, с недосягаемой высоты, свои чарующие песни...[3]

Смелое, вполне усвоенное Лермонтовым, родство с небом дает ключ к пониманию и его жизни, и его произведений.

Можно, конечно, найти у Лермонтова следы сомнений. В одном письме он говорит: «Dieu sait, si après la vie le moi existera. C'est terrible, quand on pense, qu'il peut arriver un jour, où je ne pourrai pas dire: moi! — A cette idée l'univers n'est qu'un morceau de boue» *[4]. В другом месте:

Конец! как звучно это слово!
Как *много-мало* мыслей в нем!
Последний стон — и все готово.
Без дальних справок — а потом?..
Потом наследник...
Простив вам каждую обиду,
Отслужит в церкви панихиду,
Которой (*я боюсь сказать*)
Не суждено вам услыхать[5].

В «Сашке»:

Пусть отдадут меня стихиям! Птица,
Зверь, и огонь, и ветер, и земля —
Разделят прах мой, и *душа моя*
С душой вселенной, как эфир с эфиром,
Сольется и — развеется над миром.

(«Сашка», LXXXIII)

Вот едва ли не все цитаты, составляющие исключения из общего правила. Однако и тут видно, что Лермонтов никак не мог помириться с мыслью о своем ничтожестве. Даже исчезая в стихиях, Лермонтов отделяет свою *душу* от праха, желает этой душою слиться со вселенной, наполнить ею вселенную...

С этими незначительными оговорками, неизбежность высшего мира проходит полным аккордом через всю лирику Лермонтова. Он сам весь пропитан кровною связью с надзвездным пространством. Здешняя жизнь — ниже его. Он всегда презирает ее, тяготится ею. Его душевные силы, его страсти — громадны, не по плечу толпе; все ему кажется жалким, на все он

---

* Бог знает, будет ли существовать это Я после жизни. Страшно подумать, что настанет день, когда не сможешь сказать: Я! — При этой мысли весь мир не что иное, как ком грязи (*фр.*). — *Сост.*

взирает глубокими очами вечности, которой он принадлежит: он с ней расстался на время, но непрестанно и безутешно по ней тоскует. Его поэзия, как бы по безмолвному соглашению всех его издателей, всегда начинается «Ангелом», составляющим превосходнейший эпиграф ко всей книге, чудную надпись у входа в царство фантазии Лермонтова[6]. Действительно, его великая и пылкая душа была как бы занесена сюда для «печали и слез», всегда здесь «томилась» и

Звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Все этим объясняется. Объясняется, почему ему было «и скучно и грустно», почему любовь только раздражала его, ибо «вечно любить невозможно», почему ему было легко лишь тогда, когда он твердил какую-то чудную молитву, когда ему верилось и плакалось; почему морщины на его челе разглаживались лишь в те минуты, когда «в небесах он видел Бога»; почему он благодарил Его за «жар души, растраченный в пустыне», и просил поскорее избавить от благодарности; почему, наконец, в одном из своих последних стихотворений он воскликнул с уверенностью ясновидца:

Но я без страха жду довременный конец:
Давно пора мне мир увидеть новый[7].

Это был человек гордый и в то же время огорченный своим божественным происхождением, с глубоким сознанием которого ему приходилось странствовать по земле, где все казалось ему так доступным для его ума и так гадким для его сердца.

Еще недавно было высказано, что в поэзии Лермонтова слышатся слезы тяжкой обиды и это будто бы объясняется тем, что не было еще времен, в которые все заветное, чем наиболее дорожили русские люди, с такою бесцеремонностью приносилось бы в жертву идее холодного, бездушного формализма, как это было в эпоху Лермонтова, и что Лермонтов славен именно тем, что он поистине гениально выразил всю ту скорбь, какою были преисполнены его современники!..[8] Можно ли более фальшиво объяснить источник скорби Лермонтова?!. Точно и в самом деле после николаевской эпохи, в период реформ, Лермонтов чувствовал бы себя как рыба в воде! Точно после освобождения крестьян, и в особенности в шестидесятые годы, открылась действительная возможность «вечно любить» одну и ту же женщину? Или совсем искоренилась «лесть врагов и клевета друзей»? Или «сладкий недуг страстей» превратился в

бесконечное блаженство, не «исчезающее при слове рассудка»?.. Или «радость и горе» людей, отходя в прошлое, перестали для них становиться «ничтожными»?.. И почему этими вековечными противоречиями жизни могли страдать только современники Лермонтова, в эпоху формализма? Современный Лермонтову формализм не вызвал у него ни одного звука протеста. Обида, которою страдал поэт, была причинена ему «свыше», — Тем, Кому он адресовал свою ядовитую благодарность, о Ком он писал:

Ищу кругом души родной,
Поведать, *что мне Бог готовил*,
Зачем так горько *прекословил*
Надеждам юности моей!
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей? [9]

Ни в какую эпоху не получил бы он ответов на эти вопросы. Консервативный строй жизни в лермонтовское время несомненно влиял и на его поэзию, но как раз с обратной стороны. Быть может, именно благодаря патриархальным нравам, строго религиозному воспитанию, киоту с лампадой в спальне своей бабушки, Лермонтов с младенчества начал улетать своим умственным взором все выше и выше над уровнем повседневной жизни и затем усвоил себе тот величавый, почти божественный взгляд на житейские дрязги, ту широту и блеск фантазии, которые составляют всю прелесть его лиры и которые едва ли были бы в нем возможны, если бы он воспитывался на книжках Молешотта и Бюхнера [10].

Без вечности души, вселенная, по словам Лермонтова, была для него «комком грязи».

И, презрев детства милые дары,
Он начал думать, строить мир воздушный,
И в нем терялся мыслию послушной.

(«Сашка», LXXI)

Люблю я с колокольни иль с горы,
Когда земля молчит и небо чисто,
Теряться взорами средь цепи звезд огнистой;
И мнится, что меж ними и землей
Есть путь, давно измеренный душой, —
И мнится, будто на главу поэта
Стремятся вместе все лучи их света.

(«Сашка», XLVIII)

Никто так прямо не говорил с небесным сводом, как Лермонтов, никто с таким величием не созерцал эту голубую бездну. «Прилежным взором» он умел в чистом эфире «следить полет ангела», в тихую ночь он чуял, как «пустыня внемлет Богу и звезда с звездою говорит». В такую ночь ему хотелось «забыться и заснуть», но ни в каком случае не «холодным сном могилы». Совершенного уничтожения он не переносил.

II

Он не терпел смерти, т. е. бессознательных, слепых образов и фигур, даже в окружающей его природе. «Хотя без слов», ему «был внятен разговор» шумящего ручья, — его «немолчный ропот, вечный спор с упрямой грудою камней»[11]. Ему «свыше было дано» разгадывать думы

...темных скал,
Когда поток их разделял:
Простерты в воздухе давно
Объятья каменные их
И жаждут встречи каждый миг;
Но дни бегут, бегут года —
Им не сойтиться никогда!..[12]

Так он по-своему одухотворял природу, читал в ней историю сродственных ему страданий. Это был настоящий волшебник, когда он брался за балладу, в которой у него выступали, как живые лица, — горы, деревья, море, тучи, река. «Дары Терека», «Спор», «Три пальмы», «Русалка», «Морская царевна», «Ночевала тучка золотая...», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» — все это такие могучие олицетворения природы, что никакие успехи натурализма, никакие перемены вкусов не могут у них отнять их вечной жизни и красоты. Читатель с самым притупленным воображением всегда невольно забудется и поверит чисто человеческим страстям и думам Казбека и Шат-горы, Каспия и Терека, — тронется слезою старого утеса и залюбуется мимолетной золотою тучей, ночевавшей на его груди. Одно стихотворение в таком же роде, «Сосна», заимствовано Лермонтовым у Гейне. У Гейне есть еще одна подобная вещица: «Лотос». Все названные лермонтовские пьесы и эти два стихотворения Гейне составляют все, что есть самого прекрасного в этом роде во всемирной литературе; но Лермонтов гораздо богаче Гейне. Баллада Гете «Лесной царь», чудес-

ная по своему звонкому, сжатому стиху, все-таки сбивается на детскую сказочку. Нежное, фантастическое под пером Гете меньше трогает и не дает полной иллюзии.

Презрение Лермонтова к людям, сознание своего духовного превосходства, своей связи с божеством сказывалось и в его чувствах к природе. Как уже было сказано, только ему одному — но никому из окружающих — *свыше* было дано постигать тайную жизнь всей картины творения. Устами поэта Шат-гора с ненавистью говорит о человеке вообще:

Он настроит дымных келий
 По уступам гор;
В глубине твоих ущелий
 Загремит топор,
И железная лопата
 В каменную грудь,
Добывая медь и злато,
 Врежет страшный путь.
Уж проходят караваны
 Через те скалы,
Где носились лишь туманы
 Да цари-орлы!
Люди хитры!..

В «Трех пальмах» — тот же мотив; пальмы были не поняты человеком и изрублены им на костер. В «Морской царевне» витязь хватает за косу всплывшую на волнах русалку, думая наказать в ней нечистую силу, и когда вытаскивает добычу на песок — перед ним лежит хвостатое чудовище и

Бледные руки хватают песок,
Шепчут уста *непонятный упрек.*

И

Едет царевич *задумчиво* прочь.

В этой прелестной фантазии снова повторяется какая-то недомолвка, какой-то роковой разлад между человеком и природой.

III

Всегда природа представляется Лермонтову созданием Бога («Мцыри», XI, «Когда волнуется желтеющая нива...», «Выхожу один я на дорогу...» и т. д.); ангелы входят в его поэзию как

постоянный, привычный образ, как знакомые, живые лица. Поэтому сюжет, связанный с легендой мироздания, с участием бесплотного духа, с грандиозными пространствами небесных сфер, неминуемо должен был особенно привлекать его воображение. И Лермонтов, с пятнадцати лет, замыслил своего «Демона». Время показало, что эта поэма из всех больших произведений Лермонтова как бы наиболее связана с представлением о его музе. Поэт, по-видимому, чувствовал призвание написать ее и отделывал всю жизнь. Всю свою неудовлетворенность жизнью, т. е. здешнею жизнью, а не тогдашним обществом, всю исполинскую глубину своих чувств, превышающих обыденные человеческие чувства, всю необъятность своей скучающей на земле фантазии, — Лермонтов постарался излить устами Демона. Концепция этого фантастического образа была счастливым, удачным делом его творчества. Те свойства, которые казались напыщенными и даже отчасти карикатурными в таких действующих лицах, как гвардеец Печорин, светский денди Арбенин или черкес Измаил-Бей, побывавший в Петербурге, — все эти свойства (личные свойства поэта) пришлись по мерке только фантастическому духу, великому падшему ангелу.

Строго говоря, Демон — даже не падший ангел: причина его падения осталась в тумане; это скорее — ангел, упавший с неба на землю, которому досталась жалкая участь

Ничтожной властвовать землей.

Короче, это — сам поэт. Интродукция в поэму воспевает

Лучших дней воспоминанья
. . . .
Тех дней, когда в жилище света
Блистал он, чистый херувим, —

точно поэт говорит о себе до рождения. Чудная строфа об этих воспоминаниях обрывается восклицанием:

И много, много... и всего
Припомнить не имел он силы, —

как будто сам поэт потерял эту нить воспоминаний и не может сам себе дать отчета, как он очутился здесь. Этот скорбящий и могучий ангел представляет из себя тот удивительный образ фантазии, в котором мы поневоле чувствуем воплощение чего-то божественного в какие-то близкие нам человеческие черты. Он привлекателен своею фантастичностью и в то же время в

нем нет пустоты сказочной аллегории. Его фигура из траурной дымки почти осязаема:

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет, —

как определяет его сам Лермонтов.

То не был ада дух ужасный,
— о нет! —

спешит добавить автор и ищет к нему нашего сочувствия. Демон, ни в чем определенном не провинившийся, имеет, однако, некоторую строптивость против неба; он иронизирует над другими ангелами, давая им эпитеты «бесстрастных»; он еще на небе невыгодно выделился между другими тем, что был «познанья жадным»; он и в раю испытывал, что ему чего-то недостает (впоследствии он говорит Тамаре:

Во дни блаженства мне в раю
Одной тебя недоставало);

наконец, он преисполнен громадною энергиею, глубоким знанием человеческих слабостей, от него пышет самыми огненными чувствами. И все это приближает его к нам.

Пролетая над Кавказом, над этой естественной ступенью для нисхождения с неба на землю, Демон пленяется Тамарой. Он сразу очаровался. Он

...позавидовал невольно
Неполной радости земной.

(Какой эпитет!)

В нем чувство вдруг заговорило
Родным когда-то языком, —

потому что на земле одна только любовь напоминает блаженство рая. Он не может быть злым, не может найти в уме коварных слов. Что делать?

Забыть! Забвенья не дал Бог,
Да он и не взял бы забвенья

для этой минуты высшего счастья. Можно ли сильнее, глубже сказать о прелести первых впечатлений любви!

В любви Демона к Тамаре звучат все любимые темы вдохновений самого Лермонтова. Демон старается поднять думы Та-

мары от земли — он убеждает ее в ничтожестве земных печалей. Когда она плачет над трупом жениха, Демон напевает ей пленительные строфы о тех чистых и беспечных облаках и звездах, к которым так часто любил сам Лермонтов обращать свои песни. Он говорит Тамаре о «минутной» любви людей:

Иль ты не знаешь, что такое
Людей минутная любовь? —
Волненье крови молодое!
Но дни бегут и стынет кровь.
Кто устоит против разлуки,
Соблазна новой красоты,
Против усталости и скуки
Иль своенравия мечты?

Все это лишь развитие того же мотива любви и страсти, который уже вылился от лица самого поэта в стихотворении «И скучно и грустно». В другом месте Демон восклицает:

Что люди? Что их жизнь и труд?
Они прошли, они пройдут!

Едва ли не с этой же космической точки зрения, т. е. с высоты вечности, Лермонтов обратил к своим современникам свою знаменитую «Думу»:

Печально я гляжу на наше поколенье!

Его поколение было лучшее, какое мы запомним, — поколение сороковых годов, — и он, однако, пророчил ему, что оно пройдет «без шума и следа»; он укорял его в том, что у него нет «надежд», что его страсти осмеяны «неверием», что оно иссушило ум «наукою бесплодной» и что его не шевелят «мечты поэзии», — словом, он бросил укор, который можно впредь до скончания мира повторять всякому поколению, как и двустишие Демона:

Что люди? Что их жизнь и труд?
Они прошли, они пройдут!

Перед решительным свиданием с Тамарой у Демона на минуту пробуждается невольное сожаление к ней. Эта странная, едва уловимая горечь смущения внушается природой каждому перед порогом девственности.

То было злое предвещанье...

Действительно, перед Демоном тотчас же открыто выступил защитником невинности — ангел. Демон идет «любить готовый, с душой, открытой для добра» — и вдруг эта непонятная сила, почему-то воспрещающая радость, называющая радость злом!

Зло не дышало здесь поныне!
К моей любви, к моей святыне
Не пролагай преступный след!

Тогда в душе Демона проснулся «старинной ненависти яд» к посланнику этой странной силы.

«Она моя! — сказал он грозно, —
Оставь ее! Она моя,
Явился ты, защитник, поздно,
И ей, как мне, ты не судья!
На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святыни,
Здесь *я* владею и люблю!»
И ангел грустными очами
На жертву бедную взглянул
И, медленно взмахнув крылами,
В эфире неба потонул...

Ангел уступил без боя.

Следует дивная сцена объяснения в любви. Затем поцелуй — и смерть Тамары; перед смертью она вскрикнула; в этом крике было все —

...любовь, страданье,
Упрек с последнею мольбой,
И безнадежное прощанье,
Прощанье с жизнью молодой...

Ангел уносит ее душу. Демон, у которого «веяло хладом от неподвижного лица», останавливает его: «она моя», но ангел на этот раз не уступает:

Ее душа была из тех,
Которых жизнь — одно мгновенье
Невыносимого мученья,
Недосягаемых утех;
Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них!

Ценой жестокой искупила
Она сомнения свои...
Она страдала и любила —
И рай открылся для любви!

А между тем на лице Тамары в гробу

Улыбка странная застыла:
Что в ней? Насмешка ль над судьбой,
Непобедимое ль сомненье,
Иль к жизни хладное презренье,
Иль с *небом* гордая вражда?..[13]

И Демон остался

Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви!..

IV

Каждый возраст, как известно, имеет своих поэтов, и «Демон» Лермонтова будет вечною поэмою для возраста первоначальной отроческой любви. Тамара и Демон, по красоте фантазии и страстной силе образов, представляют чету, превосходящую все влюбленные пары во всемирной поэзии. Возьмите другие четы, хотя бы, например, Ромео и Джульетту. В этой драме достаточно цинизма, а монологе Ромео под окном Джульетты вставлены такие мудреные комплименты насчет звезд и глаз, что их сразу и не поймешь. Наконец, перипетии оживания и отравления в двух гробах очень искусственны, слишком отзываются расчетом действовать на зрительную залу. Вообще, на юношество эта драма не действует. Любовь Гамлета к Офелии слишком элегична, почти бескровна; любовь Отелло и Дездемоны, напротив, слишком чувственна. Фауст любит Маргариту не совсем по-юношески; неподдельного экстаза, захватывающего сердце девушки, у него нет; Мефистофелю пришлось подсунуть ему бриллианты для подарка Маргарите — истинно стариковский соблазн. Да, Фауст любит, как подмоложенный старик. Здесь не любовь, а продажа невинности чертом старику. Между тем первая любовь есть состояние такое шалое, мечтательное, она сопровождается таким расцветом фантазии, что пара фантастическая потому именно и лучше, пышнее, ярче вбирает в себя все элементы этой зарождающейся любви.

Обе фигуры у Лермонтова воплощены в самые благодарные и подходящие формы. Мужчина всегда первый обольщает невинность, он клянется, обещает, сулит золотые горы; он пленяет энергиею, могуществом, умом, широтой замыслов — демон, совершенный демон! И кому из отроковиц не грезится именно такой возлюбленный? — Девушка пленительна своей чистотой. Здесь чистота еще повышена ореолом святости: не просто девственница, а больше — схимница, обещанная Богу, хранимая ангелом:

Зло не дышало здесь поныне!

Понятно, какой эффект получается в результате. Взаимное притяжение растет неодолимо, идет чудная музыка возрастающих страстных аккордов с обеих сторон — и что же затем? Затем обладание — и смерть любви... Разве не так? Ведь и Фауст Пушкина соглашается с Мефистофелем, что даже в то блаженнейшее время, когда он завладел своей возлюбленной, т. е. в то время,

Когда не думает никто, —

он уже думал:

...Агнец мой послушный!
Как жадно я тебя желал!..
Что ж грудь моя теперь полна
Тоской и скукой ненавистной?..[14]

Ангел уносит Тамару, но, конечно, только ту Тамару, которая была до прикосновения к ней Демона, невинную, — тот образ, к которому раз дотронешься — его уж нет, то видение, которое «не создано для мира», — и перегоревший мечтатель «с хладом неподвижного лица» остается обманутым — «один, как прежде, во вселенной».

Итак, вот какова участь поэта, родившегося в раю, когда он, изгнанный на землю, вздумал искать здесь, в счастии земной любви, следов своей божественной родины... Есть еще у Лермонтова одна небольшая загадочная баллада «Тамара», в сущности, на ту же тему, как и «Демон». Там только развязка обратная: от поцелуев красавицы умирают все мужчины. Это будто das Ewig-Weibliche*, которое каждого манит на свой

---

* Вечно-Женственное (*нем.*). — *Сост.*

огонь, но затем отнимает у людей все их лучшие жизненные силы и отпускает их от себя живыми мертвецами.

V

Любовь дразнила Лермонтова своим неизменно повторяющимся и каждый раз исчезающим подобием счастья. Он любил мстить женщинам за это постоянное раздражение. Едва ли не отсюда произошло его злобное донжуанство, холодное кокетство с женщинами, вызвавшее столько нареканий на его память. Печорин сам презирает в себе эту недостойную игру с женщинами, но сознается, что никак не может от нее отстать: «Я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания, — и никогда не мог насытиться».

...«Некстати было бы мне говорить о них с такою злостью, — мне, который, кроме их, на свете ничего не любил, — мне, который всегда готов был им жертвовать спокойствием, честолюбием, жизнию... Но ведь я не в припадке досады и оскорбленного самолюбия стараюсь сдернуть с них то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает. Нет, все, что я говорю о них, есть следствие — "ума холодных наблюдений и сердца горестных замет"»... «Первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого»... «Я был готов любить весь мир — меня никто не понял; и я выучился ненавидеть». Эти признания поэта подтверждают нашу характеристику. В самом заглавии романа — «Герой нашего времени» — слышится невольная ирония поэта, будто он хотел сказать: вот какой «герой» только и может нравиться женщинам! Многих своих критиков Лермонтов поймал на удочку названием своего романа, и в особенности — предисловием ко второму изданию, где, открещиваясь от своего сходства с Печориным, поэт высказал, будто характер Печорина «составлен из пороков всего нашего поколения» и что автору «было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и какого, к его и к вашему несчастью, слишком часто встречал». После этого начали искать в Печорине признаков «типа», видели в нем обобщение. Но типа Печорина никогда не существовало. На Печорине, конечно, есть внешняя печать времени, модная одежда эпохи: его дендизм, пристрастие к породе и аристократизму, бретерство, фатовство, позирование à la Байрон своею холодною гордостью, его практика в любовных приключениях по ре-

цепту: «чем меньше женщину мы любим, тем больше нравимся мы ей»[15]. Но все это — замашки, а не сущность его натуры. Разочарованность, которою светские львы того времени щеголяли, гораздо более выдержана в Онегине. Онегин, например, как вполне пропитанный благородным сплином, ругает луну, а роща, холм и поле, уже на третий день пребывания в деревне, наводят на него сон. Печорин же всегда наедине с природой остается поэтом и, отправляясь на дуэль, готовый умереть, он жадно, как ребенок, любуется каждой росинкой на листах виноградников. Онегин почти нигде не изменяет благовоспитанному равновесию чувств (только в последней главе, из тщеславного каприза, под влиянием препятствий, он воспламеняется к Татьяне). Печорин же на каждом шагу бывает готов кинуться, от полноты чувства, на шею или к ногам тех, кого он затем безжалостно терзает, — и у него «царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови». Он полон роковых противоречий, терзавших самого Лермонтова, у которого во всей поэзии нежность отзывается злобой, а злоба — нежностью. Напрасно поэт старается оправдать себя тем, будто таких темпераментов было много и в Печорине он изобразил человека своего времени. Нет! таких ярких, разительных, привлекательных в самой своей ходульности и порочности людей, как Печорин, — мы не знаем. Дело в том, что поэт недолюбливал себя как Михаила Юрьевича Лермонтова, т. е. задорного, весьма тяжелого для жизни гвардейца, — и он готов был свалить все свои непривлекательные свойства на эпоху; но в нем был и другой человек. Об этом дуализме Печорин говорит Вернеру перед своей дуэлью: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и *судит* его; *первый*, быть может, через час *простится с вами и миром, а второй... второй?»* — Печорин прерывает себя: «Посмотрите, доктор: это, кажется, наши противники». — Вот этот-то *второй, бессмертный*, сидевший в Печорине, и был поэт Лермонтов, и ни в ком другом из людей той эпохи этого великого человека не сидело. Только этот один мог сказать о себе от имени Печорина: «Зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные...» У нас любили загадывать: что бы могло выйти из необъятных сил, скрытых в Лермонтове, при иных, более благоприятных для него, обстоятельствах? При этом выводили на справку его бесшабашную жизнь и укоряли великосветское общество. Пора бы бросить это гаданье. Из Лермонтова вышел один из великих поэтов

мира: какой еще более высокой роли, какой еще более могучей деятельности от него требуют?!..

VI

Сожительство в Лермонтове бессмертного и смертного человека составляло всю горечь его существования, обусловило весь драматизм, всю привлекательность, глубину и едкость его поэзии. Одаренный двойным зрением, он всегда своеобразно смотрел на вещи. Людской муравейник представлялся ему жалким поприщем напрасных страданий. Когда, например, после одной битвы, генерал, сидя на барабане, принимал донесения о числе убитых и раненых, офицер Лермонтов «с грустью тайной и сердечной» думал о людях:

Жалкий человек!
Чего он хочет?.. Небо ясно;
Под небом много места всем:
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... Зачем? [16]

Поэт никогда не пропускал случая доказать людям их мелочность и близорукость. Громадные фигуры Наполеона и Пушкина вдохновили его написать горячие импровизации — «Последнее новоселье» и «На смерть Пушкина», — пьесы, вылившиеся одним потоком и потому написанные, вопреки обычаю Лермонтова, пестрым размером, с произвольным количеством стоп в отдельных строках. Суетность, преходимость и случайность здешних привязанностей вызывали самые глубокие и трогательные создания лермонтовской музы. Не говорим уже о романсах, о неувядаемых песнях любви, которые едва ли у кого другого имеют такую мужественную крепость, соединенную с такою грацией формы и силою чувства; но возьмите, например, поэму о купце Калашникове: Лермонтов сумел едва уловимыми чертами привлечь все симпатии читателя на сторону Кирибеевича, т. е. на сторону нарушителя законного и добронравного семейного счастья, и скорбно воспел роковую силу страсти, перед которою ничтожны самые добрые намерения... Или вспомните «Колыбельную песню» — самую трогательную на свете: один только Лермонтов мог избрать темою для нее... что же? — неблагодарность! «Провожать тебя я выйду — ты махнешь рукой!..» И не знаешь, чему больше дивиться: безотрадной ли и невознаградимой глубине материнского чувства,

или чудовищному эгоизму цветущей юности, которая сама не в силах помнить добро и благодарить за него?..

VII

Оценивая Лермонтова в своей пламенной и обширной статье[17], Белинский прекрасно понимал всю силу возникшего перед ним глубокого таланта. В двух-трех местах, небольшими фразами, он даже обмолвился тем взглядом на поэзию Лермонтова, который теперь, на расстоянии полувека, конечно, дается гораздо легче, в особенности после появления «Демона», вовсе не разобранного Белинским. Так, Белинский между прочим заметил, что «произведения Лермонтова поражают читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства *человеческие*, при жажде жизни и избытке чувства» (т. IV, стр. 285). Или, приведя стихотворение «И скучно и грустно», Белинский восклицает: «Страшен этот глухой могильный голос *нездешней* муки...» (там же, стр. 312). Но эти намеки Белинского совершенно исчезают в другом его взгляде на поэта — чисто публицистическом. Здесь уже Белинский не преминул пожурить Лермонтова за то, что он в своей «Думе» назвал науку бесплодной: «Мы иссушили ум наукою бесплодной» — выражение, которое, с нашей точки зрения на поэта, вполне понятно (подобный же упрек, по недоразумению, был сделан Белинским и Баратынскому). Или, например, в другом месте: перед роковой, трагической развязкой песни о купце Калашникове Белинский, уже вполне по Гегелю, предается чувствам, на которые Лермонтов никогда и не думал рассчитывать, которых он всего меньше мог желать от своего читателя. Критик проповедует: «Да переменится же наша печаль на радость во имя победы общего над частным! Благословим непреклонные законы бытия и миродержавных судеб!..» (т. IV, стр. 301). Мог ли когда-нибудь сниться подобный гимн умиления и чуть ли не благодарности перед «бурями рока» автору знаменитой и ужасной «Благодарности»?!..

Многое можно было бы сказать о других произведениях Лермонтова, в особенности об «Измаил-Бее» и «Сашке», недостаточно известных и оцененных, о его языке в поэзии и прозе, о богатстве напевов, об особенном, так сказать веском, ритме его стиха, о ранних самостоятельных эпитетах, которыми он создавал новые образы, об источнике некоторых его риторических приемов, о неровности его творчества, о заимствованиях у

Байрона и Пушкина, но о всем этом надо беседовать с книгою в руках, приводя цитаты, читая, перечитывая и подробно развивая свои положения, — да и все это увлекло бы нас в сторону от главного намерения: сделать одним штрихом более или менее цельный очерк поэтической индивидуальности Лермонтова. Эта индивидуальность всегда будет нам казаться загадочною, пока мы не заглянем в «святую святых» поэта, в ту потаенную глубину, где горел его священный огонь. Здесь мы пытались указать лишь на *внутреннее* озарение тех богатых реализмом творений, которые завещал нам Лермонтов. Подкладка его живых песен и ярких образов была *нематериальная*. Во всем, что он писал, чувствуется взор человека, высоко парящего «над грешною землей», человека, «не созданного для мира»...

Излишне будет касаться вечного и бесплодного спора в публике: кто выше — Лермонтов или Пушкин? Их совсем нельзя сравнивать, как нельзя сравнивать сон и действительность, звездную ночь и яркий полдень. Лермонтов как поэт, явно недовольный жизнью, давно причислен к пессимистам. Но это пессимист совершенно особенный, существующий в единственном экземпляре. Глава пессимистов нашего века, Шопенгауэр[18], острым орудием своего ума исколол все радости человеческие, не оставил в природе человека живого местечка и с неумолимою логичностью доказал, что существо нашей породы таково, что ни при каких решительно условиях, ни на какой иной планете и ни в каком ином мире мы не можем быть счастливы; это *пессимизм*, не оставляющий никакой надежды, *находящий свое последнее слово в отчаянии*. Но не такое впечатление дает нам поэзия Лермонтова. В Лермонтове живут какие-то затаенные идеалы; его взоры всегда обращены к какому-то иному, лучшему, миру. Что воспевает Лермонтов? То же самое, что и все другие поэты, разочарованные жизнью. Но у других вы слышите минорный тон — жалобы на то, что молодость исчезает, что любовь непостоянна, что всему грозит неумолимый конец, — словом, вы встречаете *пессимизм бессильного уныния*. У Лермонтова, наоборот, ко всему этому слышится презрение. Он будто говорит: «Все это глупо, ничтожно, жалко — но только я-то для всего этого не создан!..» — «Жизнь — пустая и глупая шутка...» — «К ней, должно быть, где-то существует какое-то дополнение: иначе вселенная была бы комком грязи...» И с этим убеждением он бросает свою жизнь, без надобности, шутя, под первой приятельской пулей... Итак, лермонтовский пессимизм есть *пессимизм силы,*

гордости, пессимизм божественного величия духа. Под куполом неба, населенного чудною фантазиею, обличение великих неправд земли есть, в сущности, самая сильная поэзия веры в иное существование. Только поэт мог дать почувствовать эту веру, как сказал сам Лермонтов:

Кто
Толпе мои расскажет думы?
— *Или поэт, или никто!*[19]

И чем дальше мы отдаляемся от Лермонтова, чем больше проходит перед нами поколений, к которым равно применяется его горькая «Дума», чем больше лет звучит с равною силою его страшное «И скучно и грустно» на земле — тем более вырастает в наших глазах скорбная и любящая фигура поэта, взирающая на нас глубокими очами полубога из своей загадочной вечности...



В. В. РОЗАНОВ

«Вечно печальная дуэль»

Этим названием г. Мартынов, сын Н. Мартынова, имевшего прискорбную судьбу убить Лермонтова на дуэли, определяет («Русское обозрение», 1898 г., январь)[1] ее характер и значение. В статье, передающей неизвестные до сих пор подробности дуэли, он слагает часть тяготеющего над его отцом упрека на секундантов, кн. Васильчикова и Глебова[2], не сделавших никакого усилия к примирению друзей-недругов. Есть что-то темное и действительно тягостное для памяти всех окружающих людей в этой дуэли. Как объясняет и доказывает письмом Глебова Мартынов-сын, отец его вовсе не умел стрелять из пистолета и на дуэли «стрелял третий раз в жизни; второй — когда у него разорвало пистолет, и на дуэли — в третий» (стр. 321). Пусть так; пусть смерть поэта была нечаянностью для стрелявшего: все же остается бесспорным, что Мартынов, если бы не хотел убить поэта, мог преднамеренно настолько взять в сторону, чтобы не задеть противника. У него не было «уменья стрелять»; но, к прискорбию, та доля уменья наводить дуло, какая была, совпала с желанием правильно его навести и оказалась достаточною.

Далее, секунданты. Оказывается из передачи Мартынова-сына, что вызов на дуэль последовал около Петрова дня, т. е. 29-го июня, а не 13-го июля[3], как до сих пор принималось в биографиях Лермонтова на основании показаний живых участников дуэли, и между днем вызова и самою дуэлью прошло две недели, а не «трехдневная отсрочка, в течение которой сокрушились все наши усилия», как писал действительно темно и неясно, очевидно что-то замаскировывая, кн. Васильчиков[4]. Глебов тотчас после дуэли писал Мартынову: «Покажи на следствии, что мы тебя уговаривали с начала до конца, что ты не соглашался, говоря, что ты Лермонтова предупреждал, чтобы

он не шутил на твой счет, и особенно настаивай» на таких-то его словах (стр. 321). Мартынов согласился это сделать, но писал обоим секундантам: «Вину всю я приму на себя и покажу на суде о всех ваших усилиях примирить меня с Лермонтовым, но требую, чтобы после окончания дела вы восстановили всю истину для очищения моего имени и опубликовали дело, как оно действительно было» (стр. 320). В течение всей долгой жизни участников дуэли действительно было удивительно их упорное молчание. Мартынов все время молчал, не проронив ни слова, как бы чем-то связанный, и теперь становится очевидно, что он был обязан «чувством чести», ожидая, но молча и терпеливо, что подробности, несколько оправдывающие его, будут опубликованы секундантами. С другой стороны, становится понятна и психика странного объяснения кн. Васильчикова, столь скупого в фактической стороне, но так усиленно настаивающего на «несносном характере» Лермонтова, на «невозможности для Мартынова не вызвать Лермонтова, не быть против Лермонтова естественно раздраженным» [5]. Тут есть нечто убаюкивающее, обеляющее Мартынова, но именно только морально, без дачи фактического материала, которого Мартынов ждал тоже от «друзей-недругов», но именно фактического-то они и не хотели дать, им было больно дать. Теперь оказывается, что Лермонтов не только задел Мартынова на вечере у Верзилиных, но что несколько ранее он распечатал и похитил письмо-дневник сестры Мартынова, данное ему для передачи брату [6]; он это сделал, любя девушку и, кажется, имея на нее более серьезные намерения: это о ней были написаны знаменитые его стихи; «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою» [7] и т. д. В силу этого, в двухнедельный промежуток между вызовом и дуэлью, Лермонтов, нисколько о дуэли не думавший серьезно, сказал как-то князю Васильчикову: «Нет, я сознаю себя настолько виновным перед Мартыновым, что чувствую — рука моя на него не поднимется» (стр. 324). «Передай мне об этих словах Васильчиков или кто-либо другой, я Лермонтову протянул бы руку примирения и нашей дуэли, конечно, не было бы», — заметил как-то отец сыну. О том, что Лермонтов «прежде сказал секунданту, что стрелять не будет», упоминает из передачи секунданта Глебова и Эмилия Шан-Гирей, рожденная Верзилина, которая послужила «яблоком раздора» между друзьями и на балу у матери которой произошла их стычка («Воспоминания о дуэли и смерти Лермонтова» — «Русский архив» 1889 года) [8]. Таким образом, факт совершенной мирности души Лермонтова и нечаянности для него исхода дуэли те-

перь может считаться твердо установленным из двух показаний. Из объяснений Мартынова-сына видно, что некоторая светская щекотливость нудила секундантов желать, чтобы дуэль не была «пустою»: именно за год перед этим бывшая дуэль Лермонтова с Барантом, сперва на пистолетах и затем на шпагах, кончилась простой царапиной, и это произвело впечатление смешного как в петербургских великосветских, так и в кавказских военных кружках, и тень этой смешливости пала и на секундантов прошлогодних; секунданты нового года не хотели этой смешливости для себя и, естественно, желали, чтобы дуэль была несколько серьезнее. Здесь, в этом незаметном на первый взгляд обстоятельстве, в сущности, и лежит вся тяжесть дела. «Случай» удачного выстрела совпал с «серьезным» отношением к дуэли секундантов: но все вышло гораздо «серьезнее», чем ожидал кто-нибудь из участников; вышло тягостно и страшно — «вечно печальная» дуэль.

Не в русском духе, однако, ставить укор над памятью умерших. Итак, оставим дравшихся и свидетелей и разовьем только мысль о «вечной печали» самой дуэли. Но сперва одно слово в защиту личности поэта, на которую особенно темную тень «несносности» наложил кн. Васильчиков. Да, это участь гения, прежде всего для него самого тягостная, — быть несколько неуравновешенным; и эта нервность духа часто переходит в желчность, придирчивость. Во всем зависевший от Ив. Ив. Шувалова и даже им облагодетельствованный — Ломоносов с ним ссорится[9]; Гоголь написал «другу» Погодину письмо, читая которое, тот плакал от оскорбления, как мальчик[10]. Поэт есть роза и несет около себя неизбежные шипы; мы настаиваем, что острейшие из этих шипов вонзены в собственное его существо. Вспомним Руссо, который так мучил, так мучился[11]. Но роза благоухает; она благоухает не для одного своего времени; и есть некоторая обязанность у пользующихся благоуханием сообразовать свое поведение с ее шипами. Поэт и всякий вообще духовный гений — есть дар великих, часто вековых, зиждительных усилий в таинственном росте поколений; его краткая жизнь, зримо огорчающая и часто незримо горькая, есть все-таки редкое и трудно созидающееся в истории миро, которое окружающая современность не должна расплескать до времени. «Après quoi Martynow croit de son devoir de se mettre en position» *: эта шутка на балу у Верзилиных, около 29 июня

* После чего Мартынов считает своим долгом встать в позицию (*фр.*). — *Сост.*

1841 года,— как она легка, бегуча, воздушна перед тягостною утратою, которую мы из-за нее понесли[12]. «Вечно печальная дуэль».

Лермонтов мог бы присутствовать на открытии памятника Пушкину в Москве, рядом с седоволосым Тургеневым, плечом к плечу — с Достоевским, Островским. Какое предположение! Т. е. мы чувствуем, что, будь это так, ни Тургенев, ни, особенно, Достоевский не удержали бы своего характера и их литературная деятельность вытянулась бы в совершенно другую линию, по другому плану. В Лермонтове срезана была самая кронка нашей литературы, общée — духовной жизни, а не был сломлен, хотя бы и огромный, но только побочный сук. «Вечно печальная» дуэль; мы решаемся твердо это сказать, что в поэте таились эмбрионы таких созданий, которые совершенно в иную и теперь не разгадываемую форму вылили бы все наше последующее развитие. Кронка была срезана, и дерево пошло в суки. Критика наша, как известно, выводит всю последующую литературу из Пушкина или Гоголя; «серьезная» критика или, точней, серьезничающая, вообще как-то стесняется признать особенное, огромное, и именно умственно-огромное значение в «27-летнем» Лермонтове, авторе ломаного:

И скучно и грустно...

или ходульно-преувеличенного «Демона», как и множества фальшивых страниц и сцен «Героя нашего времени». — Он «не дозрел до простоты», вот глубокое словечко Гоголя[13], прикидывая которое к Лермонтову, мы обыкновенно отказываемся признать в нем значительность. Нужно заметить, что критика в этом взгляде только последует нашим большим писателям: С. Т. Аксаков, в пространных литературных воспоминаниях, едва раза два-три упоминает имя Лермонтова; Гоголь — в «Выбранных местах из переписки с друзьями» — также проходит лишь упоминанием Лермонтова и несравненно больше говорит об Языкове; Л. Толстой в начале «Казаков», не называя имени Лермонтова, явно смеется над его изображениями Кавказа; Достоевский в первых выпусках «Дневника писателя» и еще кой-где в художественных созданиях выказывает несомненную нелюбовь к Лермонтову, между прочим за его «жестокость». «Не дозрел до простоты» — как и отсутствие ласки, «простосердечной» любви к «ближнему» — затенило в Лермонтове все качества и ото всех скрыло его значение. Все выводили себя или друг друга из ясного, уравновешенного Пушкина или из «незримых слез» Гоголя, его «натурализма». Но это — не так.

Связь с Пушкиным последующей литературы вообще проблематична. В Пушкине есть одна малозамеченная черта: по структуре своего духа он обращен к прошлому, а не к будущему. Великая гармония его сердца и какая-то опытность ума, ясная уже в очень ранних созданиях, вытекает из того, что он существенно заканчивает в себе огромное умственное и вообще духовное движение от Петра и до себя. Белинский не без причины отметил в колорите его и содержании элементы Батюшкова, Карамзина, даже Державина («Клеветникам России»), Жуковского; и даже есть у него кое-что из Крылова («Летопись села Горохина», «Сцены из рыцарских времен» — в конце)[14]. Страхов в прекрасных «Заметках о Пушкине» анализом фактуры его стиха доказывает, что у него вовсе не было «новых форм», и относит это к его «скромности», «смирению», нежеланию быть оригинальным в форме[15]. Не было у него новых «ритмических биений» — внесем мы поправку к Страхову, но и сейчас же закончим наблюдения этих критиков: Пушкин не имел вообще лично и оригинально возникавшего в нем нового; но все, ранее его бывшее, — в нем поднялось до непревосходимой красоты выражения, до совершенной глубины и вместе прозрачности и тихости сознания. Это — штиль вечера, которым закончился долгий и прекрасный исторический день. Отсюда его покой, отсутствие мучительно-тревожного в нем, дивное его целомудрие, даже и в «Графе Нулине», «Руслане и Людмиле»; «власть заклинать демонические стихии природы человеческой» — как определил Апол. Григорьев[16], или, точнее, как показалось и не могло не показаться этому критику. Заклинать «стихии»: о, нет! Которую же из «мучительных» стихий имел он «власть» заклясть у Гоголя? у Лермонтова? у Достоевского? А они все перед ним преклонились и так готовы были бы что-нибудь из «мучительного» и «тревожного» в себе «заклясть» через него. «Хотели» бы, но не могли; и совершенно очевидно, что, дав «сюжеты» «Мертвых душ» и «Ревизора» Гоголю, — Пушкин на самый характер его творчества, дивную и властительную его «мертвенность» и «умерщвляемость» живого[17] не имел ни капли, ни малейшего влияния. Гоголь, да и остальные два, именно в «стихийности» своей неизмеримо властительнее Пушкина; и так «готовые» бы поддаться перед Пушкиным, подчиниться ему — не уступили ему ни пяди из личного и оригинального в себе, из того существенно «нового», что было в них и что в них единственно значительно. Итак, с версией происхождения нашей литературы «от Пушкина» — надо покончить. Далее, если мы возьмем Гоголя как второго

предполагаемого «родоначальника» последующего развития, — то, конечно, напр<имер>, «Бедных людей» мы можем вывести из «поправленной» его «Шинели» *; но ведь не в «Бедных людях» особенное, новое, характерное у Достоевского; и что же из его «карамазовщины» мы могли бы отнести к Гоголю? К которым гоголевским фигурам могли бы приурочить длинные размышления Раскольникова, порывы Свидригайлова, судьбу Сони Мармеладовой и всю «бесовщину», включительно до «Легенды об инквизиторе», от которой этот писатель хотел освободить русское общество и не умел освободиться сам. Остановимся на Толстом. Ни у Гоголя, ни у Пушкина нет никаких зачатков размышлений раненного на Аустерлицком поле князя Болконского, истинно «стихийной» игры и сплетения страстей у Анны Карениной; ни тревог автора в «Смерти Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонате», т. е. ничего именно типического и оригинального у Толстого. Напротив, оба эти писателя, и еще третий — сам Гоголь, имеют родственное себе в Лермонтове, и, собственно, искаженно и частью грязно «пойдя в сук», они раскрыли собою лежавшие в нем эмбрионы. Это очень трудно доказать потому, что Лермонтов только начал выражаться, и показать это можно, только уловляя

В дымных тучках пурпур розы[19],

т. е. бегучие тени и полутени роднящих настроений:

Но я без страха жду довременный конец:
Давно пора мне мир увидеть новый...[20] —

это тревога Лермонтова, почти постоянное его чувство, вызвавшее чрезвычайно много новых «ритмов» в его поэзии. «Есть миры иные», — тревожно сказал Достоевский устами старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»; «есть мир иной» — разве не говорит это нам, не предостерегает нас об этом в «Смерти Ивана Ильича» Толстой? Вот родство, уже внутреннее и гораздо более тесное, чем «сюжет» «Мертвых душ», переданный Пушкиным Гоголю, но который Пушкин, без сомнения, выполнил бы совершенно противоположно Гоголю, с небесною улыбкою своею, какую он дал увидеть нам в «Онегине», «Капитанской дочке», «Дубровском», и решительно без всяких «незримых

* Взгляд Ап. Григорьева, Страхова и Ив. С. Аксакова: «Достоевский развился из “Шинели” гоголевской, но привнес в нее поправку милосердия»[18].

слез», вулканических рыданий под корою ледяного смеха. В указанной, пусть мимолетной пока, черте есть связь не «сюжета», но содержания души, «умоначертания», связь сердца, умственных догадок, тревожащих сомнений.

И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом,
  И сад с разрушенной теплицей.
Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
  Вдали туманы над полями...

(«1-е января»)[21]

Разве это не тема «Детства и отрочества» Толстого? Не та же тоска, очарование, тревога?

В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч; и желтые листы...

«Не хочу я уезжать за границу», — говорит одно характерное лицо в «Преступлении и наказании», — не то чтобы что-нибудь, а вот — Неаполитанский залив, косые вечерние лучи заходящего солнца, и как-то грустно станет»[22]. Эти характерные «косые лучи» солнца еще повторяются в «Подростке», «Бесах» и личной биографии в самых интимных и патетических местах, так что искусившийся в чтении Достоевского, встретив их, — уже знает, что сейчас последует что-нибудь важное и, так сказать, автобиографическое у него; как, упомянув о них, заволновался и Лермонтов:

Глядит вечерний луч...
И странная тоска теснит уж грудь мою.
Я думаю о ней, я плачу и люблю, —
  Люблю мечты моей созданье,
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой...

Конечно, это не так громоздко, уловимо и доказательно, как «сюжет» «данный» и «взятый», но это — общность в ощущении природы, в волнении, вызываемом какою-нибудь ее частностью; что-то близкое, так сказать, в самой походке, в органическом сложении двух людей, так далеко разошедшихся в манерах и очерке лица.

  ...И желтые листы
Шумят...

«— Видели вы лист? С дерева лист?

— Видел.

— Я видел недавно желтый, немного зеленого, с краев подгнил. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист зеленый, яркий с жилками и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал.

— Это что же, аллегория?

— Н-нет... Зачем? Я не аллегорию, я просто лист, один лист. Лист хорош. Все хорошо.

— Все?

— Все. Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив, — только потому. Это все, все! Кто узнает, тотчас сейчас станет счастлив, сию минуту. Эта свекровь умрет, а девочка останется — все хорошо. Я вдруг открыл...

— Уж не вы ли и лампадку зажигаете.

— Да, это я зажег» («Бесы», т. VIII, стр. 215, 216 изд. 1882 г.).

Кто знает всю внешнюю хаотичность созданий Достоевского и внутреннюю психическую последовательность текущих у него настроений, тот без труда догадается, что этот «среди зимы» представляемый «изумрудно-зеленый» лист — и сейчас же «все хороши», «зажег лампаду», есть, собственно, мотив предсмертного лермонтовского:

Засох и увял он от холода, зноя и горя
И в степь укатился...
У Черного моря чинара стоит молодая;
С ней шепчется ветер, зеленые ветки лаская,
На ветвях зеленых качаются райские птицы...
. . . .
И странник прижался у корня...

Связка ощущений космического декабря, «зимы» и «изумрудной зелени», т. е. космического же «апреля», — здесь и там, в сущности, одна: «лист желтый, немного зеленого, с краев подгнил», т. е. смерть и жизнь в каком-то их касании. И вот у Лермонтова:

...Я плачу и люблю —
Люблю мечты моей созданье...

И у Достоевского:

«— Вы зажгли лампаду?

— Я зажег».

Я знаю, что тысячи людей и все «серьезные» критики скажут, что это — «пустяки», что тут «ничего еще значительного

нет»; я отвечу только, что это — настроение, вырастающее до «я плачу» у одного, до «все хороши», «зажег лампаду» — у другого, под сочетанием странных и нам непонятных почти, но, совершенно очевидно, одних и тех же представлений, оригинально, т. е. без внешнего заимствования «сюжета», у обоих них возникающих. Именно родственное в «походке», при крайнем разнообразии «лиц». Но будем следить дальше, ловить роднящие черточки:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я... —

разве это не Гоголь, с его «бегством» из России в Рим? не Толстой — с угрюмым отшельничеством в Ясной Поляне? и не Достоевский, с его душевным затворничеством, откуда он высылал миру листки «Дневника писателя»?

Смотрите — вот пример для вас:
Он горд был, не ужился с нами...

Это — упрек в «гордыне» Гоголю, выраженный Белинским и повторенный Тургеневым[23]; Достоевскому этот же упрек был повторен после Пушкинской речи проф. Градовским[24]; и его слышит сейчас «сопротивляющийся» всяким увещаниям, не «миролюбивый» Толстой. Т. е. духовный образ всех трех обнимается формулою стихотворения, в котором «27-летний» юноша выразил какую-то нужду души своей, какое-то ласкающее его душу представление. Замечательно, что ни одна строка пушкинского «Пророка» (заимствованного)[25] не может быть отнесена, не льнет к трем этим писателям.

Дам тебе я на дорогу
  Образок святой;
Ты его, моляся Богу,
  Ставь перед собой —

не это разве, как мать трепетно любимому сыну, совал Достоевский растерянному, нигилистическому и, в сущности, только забывчивому и юному русскому обществу; припомним «Бесов» и как в заключительной главе этого романа Степан Тимофеич читает с книгоношею-девушкою Евангелие и преображается, «воскресает».

Ты его, моляся Богу,
  Ставь перед собой —

вот тема всего Достоевского в религиозной части его движения. Мы делаем только намеки, указываем тонкие нити, но уже в самом настроении, которые связывают с Лермонтовым главных последующих писателей наших. Но если бы кто-нибудь потребовал крупных указаний, мы ответили бы, что характернейшие фигуры, напр<имер>, Достоевского и Толстого — Раскольников и Свидригайлов в их двойственности и вместе странной «близости», кн. Андрей Болконский, Анна Каренина — все эти люди богатой рефлексии и сильных страстей все-таки кое-что имеют себе родственного в Печорине ли, в Арбенине, но более всего — лично в самом Лермонтове; но ничего, решительно ничего родственного они не имеют в «простых» героях «Капитанской дочки», как и в благоуханной, но также простой, нисколько не «стихийной» душе Пушкина. Власть эти стихии «заклинать» именно и была у Лермонтова:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка...
Когда росой обрызганный душистой,
Мне ландыш серебристый...
Приветливо кивает головой...
Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе...
И в небесах я вижу Бога.

Он знал тайну выхода из природы — в Бога, из «стихий» — к небу; т. е. этот «27-летний» юноша имел ключ той «гармонии», о которой вечно и смутно говорил Достоевский, обещая еще в эпилоге «Преступления и наказания» указать ее, но так никогда и не указав, не разъяснив, явно — не найдя для нее слов и образов. Ибо «Когда волнуется желтеющая нива...» есть, собственно, заключительный аккорд к страшному, истинно «стихийному», предсмертному сну Свидригайлова, когда ему мерещились: «цветы, цветы, везде стояли цветы... гроб, 14-летняя девочка-самоубийца», но около гроба «ни зажженных свечей, ни образа не было». Наше сопоставление не представится странным, если мы возьмем из Лермонтова еще промежуточную, связывающую картинку.

...Шторы
Опущены: с трудом лишь может глаз
Следить ковра восточные узоры;
Приятный трепет вдруг объемлет вас,
И, девственным дыханьем напоенный,
Огнем в лицо вам дышит воздух сонный.

Вот ручка, вот плечо, и возле них
На кисее подушек кружевных,
Рисуется младой, но строгий профиль...
И на него взирает Мефистофель[26].

В сущности — это и есть сюжет сна Свидригайлова; в то же время вечный сюжет Лермонтова:

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана.

Или:

Слушай, дядя — дар бесценный!
Что другие все дары.
. . . .
Труп казачки молодой.
. . . .
И старик во блеске власти
Встал могучий, как гроза.

(«Дары Терека»)

Сочетание, как мы выразились, космического октября и апреля с заключительным —

Мучительный, ужасный крик, —

(«Демон»)

что в полную картину, в широкий образ раздвинул Достоевский; и кто присматривался к его собственному творчеству, мог в нем заметить, что тема сочетания октября с апрелем есть и его постоянная тема (Свидригайлов — в «Преступлении и наказании», Ник. Ставрогин — в «Бесах», мимолетные сценки в «Униженных и оскорбленных», идея «карамазовщины»), но уже без выхода:

...смиряется души моей тревога...
...я вижу Бога.

Волнение: «я плачу и люблю», «я — зажег лампаду», при воспоминании среди «зимы» об «изумительно зеленом листке», полнее объясняется из этих сопоставлений и картин.

Вернемся к Пушкину: он, конечно, богаче, роскошнее, многодумнее и разнообразнее Лермонтова, точнее — лермонтовских «27 лет»; он, в общем, и милее нам, но не откажемся же признаться: он нам милее по свойству нашей лени, апатии, не-

движимости; все мы любим осень, «камелек», теплую фуфайку и валяные сапоги. Пушкин был «эхо»; он дал нам «отзвуки» всемирной красоты в их замирающих аккордах, и от него их без труда получая, мы образовываемся *, мы благодарим его:

Ревет ли зверь...
Поет ли дева...
На всякий звук
Свой отклик
Родишь ты вдруг...[28]

Как это понятие «музы», определение поэзии глубоко противоположно музе Гоголя; до чего противоположно — Толстому; то же — Достоевскому, у коих всех —

...одной лишь думы власть,
Одна, но пламенная страсть.
(*«Мцыри»*)

И это есть характерно не пушкинский, но характерно лермонтовский стих. Мы видим, что родство здесь открывается уже более чем в отдельных настроениях: но, так сказать, в самом характере зарождения души, которая лишь одна и варьируется у трех главных наших писателей, но начиная четвертым — Лермонтовым. Это все суть типично «стихийные» души, души «пробуждающейся» весны, мутной, местами грязной, но везде могущественной. Тургенев, Гончаров, Островский и как последняя ниспавшая капля «тургеневского» в литературе — г. П. Боборыкин[29], вот раздробившееся и окончательно замершее «эхо» Пушкина. Россия вся пошла в «весну», в сосредоточенность:

...одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть,—

и вот почему, казалось бы, «ужасно консервативный» Достоевский, довольно «консервативный» Толстой, как ранее тоже консервативный Гоголь, стали «хорегами» и «мистагогами»[30] нашего общества. «Эхо» замерло, «весна» выросла в «лето», довольно знойное: но она стала расти сюда именно от Лермонтова. Он умер в годы, когда Гоголь написал только «Вечера на

* Замечательно определение Пушкина Островским, при открытии в Москве памятника: «Через него всякий становится умнее, кто способен поумнеть»[27].

хуторе близь Диканьки» и «Миргород», Достоевский — «Бедных людей» и «Неточку Незванову», Толстой — «Детство и отрочество» и кое-что о Севастополе и Кавказе: т. е. «вечно печальною дуэлью» от нас унесена, собственно, вся литературная деятельность Лермонтова, кроме первых и еще неверных шагов. Пушкин в своей деятельности — весь очерчен; он мог сотворить лучшие создания, чем какие дал, но в том же духе; вероятно, что-нибудь из тем

Отцы пустынники и жены непорочны[31] —

возведенное в перл обширных и сложных, стихотворных или прозаических эпопей. Но он — угадываем в будущем; напротив, Лермонтов — даже не угадываем, как по «Бедным людям» нельзя было бы открыть творца «Карамазовых» и «Преступления и наказания», в «Детстве и отрочестве» — творца «Анны Карениной» и «Смерти Ивана Ильича», в «Миргороде» — автора «Мертвых душ». Но вот, даже и не раскрывшись, даже не предугадываемый, — общим инстинктом читателей Лермонтов поставлен сейчас за Пушкиным и почти впереди Гоголя. Дело в том, что по мощи гения он несравненно превосходит Пушкина, не говоря о последующих; он весь рассыпается в скульптуры; скульптурность, изобразительность его созданий не имеет равного себе, и, может быть, не в одной нашей литературе:

Если бы знал ты Виргинию нашу, то жалость стеснила б
Сердце твое, равнодушное к прелестям мира: как часто
Дряхлые старцы, любуясь на белые плечи, волнистые кудри,
На темные очи ее, — молодели; юноши страстным
Взором ее провожали, когда, напевая простую
Песню, амфору держа над главой, осторожно тропинкой
К Тибру спускалась она за водою иль в пляске,
Перед домашним порогом, подруг побеждала искусством,
Звонким ребяческим смехом родительский слух утешая[32].

Это что-то фидиасовское в словах, по полноте очерка, по обилию движения; и между тем это только недоконченный отрывок, даже без заглавия, 1841-го года. Около него как бледна Аннунциата (из «Рима») Гоголя! Подобным же образом «резал на стали» только Гоголь и только в самых зрелых, уже поздних своих созданиях; но он «резал», принижая, спуская действительность в «грязнотцу». Параллелизм (и, следовательно, родственность) между Гоголем и Лермонтовым удивителен: это — зенит и надир, высшая и низшая точки «круга небесного». Среди решительно всех созданий Лермонтова нет ни одно-

го «с пятнышком»; у Гоголя почти вся словесность есть сплошной «лишай», «кора проказы», покрывающая человека. Именно — надир, но до глубины и окончательно вырисовавшийся, когда «зенитная» точка едва была намечена. Далее, в созданиях Лермонтова есть какая-то прототипичность (опять — параллель Гоголю): он воссоздавал какие-то вечные типы отношений, универсальные образы; печать случайного и минутного в высшей степени исключена из его поэзии. «Три пальмы» его, его «Спор» — запомнены и незабвенны, как решительно ни одно из стихотворений Пушкина; они незабываемы, как незабываемы, только обратные по рисунку, фигуры «Мертвых душ», «Ревизора». Вечные типы человека, природы, отношений, положений, но — в противоположность Гоголю — «зенитные», над нами поставленные:

Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

Таких многозначительно-простых и вечно понятных строк, выражающих вечно повторяющееся в человеке настроение, не написал Пушкин.

Дальше: вечно чуждый тени,
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил.

В четырех строчках это не образ, но скорее — идея страны. Названы точки, становясь на которые созерцаешь целое. И какая воздушность видения:

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне:
Меж юных жен, увенчанных цветами...
. . . .
И снилась ей долина Дагестана...

Это какая-то послесмертная телепатия; связь снов, когда люди не видят друг друга и когда один даже уснул «вечным сном». Удивительная красота очерка и совершенная оригинальность, новизна в замысле. Пушкин не знал этой тайны существенно новых слов, новых движений сердца и отсюда — «новых ритмов». Мы упомянули о смерти. Вот еще точка расхождения с Пушкиным (и родственности — Толстому, Достоев-

скому, Гоголю). Идея «смерти» как «небытия» вовсе у него отсутствует. Слова Гамлета:

Умереть — уснуть...

в нем были живым, веруемым ощущением. Смерть только открывает для него «новый мир», с ласками и очарованиями почти здешнего:

Я б хотел забыться и заснуть...
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дрожали[33] жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

У Пушкина есть аналогичная тема, но какая разница:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять[34].

Природа у него существенно минеральна; у Лермонтова она существенно жизненна. У Пушкина «около могилы» играет иная, чужая жизнь; сам он не живет более, слившись как атом, как «персть» с «равнодушною природой»; и «равнодушие» самой природы вытекает из того именно, что в ней эта «персть», эта «красная глина» преобладает над «дыханием Божиим». Осеннее чувство — ощущение и концепция осени, почти зимы; у Лермонтова — концепция и живое ощущение весны, «дрожание сил», взламывающих вешний лед, бегущих веселыми, шумными ручейками. Тут мы опять входим в идеи «гармонии», «я вижу Бога», «я — зажег лампаду», — которые присущи всем и роднят всех этих «мистагогов» русской литературы. «Вечная жизнь» их, «веруемая» жизнь, и есть жизнь «изумрудно-зеленого листа», «клейких весенних листочков», как записал Достоевский в «Карамазовых»[35]: они уловили «миры иные» и «Бога» в самом этом пульсе жизненного биения, выказывающем в лоне природы новые и новые «листки». Отсюда их пантеизм, живой и жизненный, немного животный (у Толстого, Достоевского — у одного в «карамазовщине»; у другого — в «загорелых солдатских спинах», «толстой шее, на

которую с чувством собственности смотрела Китти»), в противоположность скептическому стиху Пушкина:

Устами праздными вращаем имя Бога[36], —

замирающее «эхо» которого сказалось в известном безверии Тургенева, в легкомыслии г. Боборыкина. Лермонтов недаром кончил «Пророком», и притом оригинально нового построения, без «заимствования сюжета». Струя «весеннего» пророчества уже потекла у нас в литературе, и это — очень далеких устремлений струя.

Но его собственные пророческие, истинно пророческие видения были прерваны фатально-неумелым выстрелом Мартынова. Как часто, внимательно расчленяя по годам им написанное, мы с болью видели, что, отняв только написанное за шесть месяцев рокового 1841 года, мы уже не имели бы Лермонтова в том объеме и значительности, как имеем его теперь. До того быстро, бурно, именно «вешним способом» шло, подымаясь и подымаясь, его творчество. В этом, последнем, году им написано: «Есть речи — значенье...», «Люблю отчизну я, но странною любовью...», «Последнее новоселье», «Из-под таинственной, холодной полумаски...», «Это случилось в последние годы...», «Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Сказка для детей», «Спор», «В полдневный жар...», «Ночевала тучка...», «Дубовый листок», «Выхожу один я...», «Морская царевна», «Пророк»[37]. Если бы еще полгода, полтора года; если бы хоть небольшой еще пук таких стихов... «Вечно печальная» дуэль!



Вл. С. СОЛОВЬЕВ

Лермонтов

Произведения Лермонтова, так тесно связанные с его личной судьбой, кажутся мне особенно замечательными в одном отношении. Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать «ницшеанством», — по имени писателя, всех отчетливее и громче выразившего это настроение, всех ярче обозначившего это направление[1].

Как черты зародыша понятны только благодаря тому определившемуся и развитому виду, какой он получил в организме взрослом, так и окончательное значение тех главных порывов, которые владели поэзией Лермонтова, — отчасти еще в смешанном состоянии с иными формами — стало для нас вполне прозрачным с тех пор, как они приняли в уме Ницше отчетливо раздельный образ.

Кажется, все уже согласны, что всякое заблуждение — по крайней мере, всякое заблуждение, о котором стоит говорить, — содержит в себе несомненную истину, которой оно есть лишь более или менее глубокое искажение, — этою истиною оно держится, ею привлекает, ею опасно и через нее же только может оно быть как следует обличено и опровергнуто. Поэтому первое дело разумной критики относительно какого-нибудь заблуждения — найти ту истину, которою оно держится и которую оно извращает.

Презрение к человеку, присвоение себе *заранее* какого-то исключительного, сверхчеловеческого значения — себе или как одному *«Я»*, или *«Я» и К°* — и требование, чтобы это присвоенное, но ничем еще не оправданное величие было признано другими, стало нормою действительности, — вот сущность того

направления, о котором я говорю, и, конечно, это большое заблуждение.

В чем же та истина, которою оно держится и привлекает умы?

Человек — единственное из земных существ, которое может относиться к самому себе критически, подвергать внутренней оценке не отдельные свои положения и действия (что возможно и для животных), а самый способ своего бытия в целом. Он себя судит, а при суде разумном и беспристрастном — и осуждает. Разум свидетельствует человеку о факте его несовершенства во всех отношениях, а совесть говорит ему, что этот факт не есть для него *только* внешняя необходимость, а зависит *также* и от него самого.

Человеку естественно хотеть *быть больше и лучше, чем он есть* в действительности. Если он взаправду этого *хочет*, то и *может*, а если может, то и *должен*. Но не есть ли бессмыслица — быть лучше, выше или больше своей действительности? Да, это есть бессмыслица для животного, так как для него действительность есть то, что *его* делает, но человек хотя и есть также произведение уже существующей, данной действительности, но вместе с тем эта его действительность есть, так или иначе, в той или другой мере, то, что *он сам делает* — делает более заметно и очевидно в качестве существа *собирательного*, менее заметно, но столь же несомненно и в качестве существа *личного*.

Можно спорить о метафизическом вопросе безусловной свободы выбора, но самодеятельность человека, т. е. его способность действовать по внутреннему побуждению — окончательно по сознанию долга или по совести, — есть не метафизический вопрос, а факт опыта. Вся история состоит в том, что человек делается лучше и больше самого себя, перерастает свою наличную действительность, *отодвигая* ее в прошедшее, а в настоящее *вдвигая* то, что еще недавно было противоположным действительности, — мечтою, субъективным идеализмом, утопией.

Внутренний, духовный, самодеятельный рост есть такой же бесспорный факт, как и рост внешний, физический, пассивный, с которым он связан как со своим предположением.

Теперь спрашивается, в каком же направлении, с какой стороны жизни должно совершаться изменение данного человечества в лучшее и высшее — в «сверхчеловечество»?

Если человек недоволен собою и хочет быть сверхчеловеком, то ведь тут дело идет, конечно, не о внешней (а также и не о внутренней) *форме* человеческого существа, а только о плохом

функционировании этого существа в этой его форме, что от самой формы не зависит. Мы, например, можем быть недовольны не тем, что у нас два глаза, а лишь тем, что мы ими плохо видим. А чтобы лучше видеть, нет никакой надобности человеку изменять морфологический тип зрительного органа, например, вместо двух иметь множество глаз, потому что при тех же двух глазах могут раскрыться у него «вещие зеницы, — как у испуганной орлицы» [2]. При тех же двух глазах можно стать сверхчеловеком, а при сотне глаз можно оставаться только мухой.

Точно так же и весь прочий организм человеческий ни в какой нормальной черте своего морфологического строения не препятствует нам возвышаться над нашей дурной действительностью и становиться относительно ее сверхчеловеком. Другое дело — сторона функциональная, и притом не только в единичных и частных уклонениях *патологических*, но и в таких явлениях, которых обычность заставляет многих считать их нормальными. Таково прежде всего и более всего явление смерти и разложения организма. Если чем мы естественно тяготимся, если чем основательно недовольны в своей данной действительности, то, конечно, этим заключительным явлением нашего видимого существования, этим его наглядным итогом, сводящимся на нет. Человек, думающий только о себе, не может примириться с мыслью о своей смерти; человек, думающий о других, не может примириться со смертью других; значит, и эгоист и альтруист — а все люди принадлежат в разных степенях чистоты и смешанности к тому или другому роду,— и эгоист и альтруист одинаково должны чувствовать смерть как нестерпимое *противоречие*, т. е. одинаково не могут внутренно принимать этот видимый итог человеческого существования за окончательный. И вот куда должны бы, по логике, с особенным вниманием смотреть люди, желающие подняться выше данной действительности, — желающие стать сверхчеловеками. Потому что чем же в особенности отличается то человечество, над которым они хотят подняться, как не тем именно, что оно смертно? Человек и смертный — синонимы. Уже у Гомера мы находим, что два главные разряда существ — боги и люди — постоянно характеризуются тем, что одни подвержены смерти, а другие нет, — θεοί τε βροτοί τε*. Хотя и все прочие животные умирают, но никому не придет в голову характеризовать их как смертных, — для человека же этот признак не

---

* боги и смертные (*греч.*). — *Сост.*

только принимается как характерный, но и чувствуется еще в выражении «смертный» какой-то грустный упрек себе. Чувствуется, что человек, сознавая неизбежность смерти как центральной особенности своего действительного состояния, решительно не хочет с нею мириться, нисколько не успокаивается на этом сознании ее неизбежности в данных условиях. И в этом, конечно, он прав, потому что если смерть совершенно необходима в этих наличных условиях, то кто же сказал, что эти условия неизменны и неприкосновенны? Теперь ясно, что ежели человек есть прежде всего и в особенности *смертный*, т. е. подлежащий смерти, побеждаемый, преодолеваемый ею, то сверхчеловек должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти, т. е. освобожденным (освободившимся?) от существенных условий, делающих смерть необходимою, и, следовательно, исполнить те условия, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерши, воскреснуть. Положим, такая победа над смертью не может быть достигнута сразу, что совершенно несомненно. Положим также, — а это уже сомнительно, потому что не может быть доказано, — что такая победа при теперешнем состоянии человека не может быть достигнута вообще в пределах единичного существования,— пусть так, но путь-то, к ней ведущий, приближение к ней по этому пути, совершенствующееся, хотя бы и далекое до совершенства, исполнение тех условий, полнота которых требуется для достижения цели, для победы и одоления над смертью, — это-то ведь возможно и существует. Условия, при которых смерть забирает над нами силу и побеждает нас, достаточно хорошо нам известны; так должны быть известны и противоположные условия, при которых мы забираем силу над смертью и в конце концов можем победить ее. Хотя бы и не было перед нами настоящего сверхчеловека, но *есть* сверхчеловеческий *путь*, которым шли, идут и будут идти многие на благо всех, и, конечно, важнейший наш интерес в том, чтобы побольше людей на него вступали, прямее и дальше по нем проходили.

И вот настоящий критерий для оценки всех дел и явлений жизни человеческой, а в особенности справедливо и полезно прилагать этот критерий в тех случаях, когда люди, сверх общего уровня одаренные, чувствующие истинную цель и смысл нашего существования, способные, а следовательно и призванные, т. е. обязанные более прочих к ней приблизиться и других приблизить, превращают эту общую цель в личное и бесплодное притязание, заранее отвергая необходимое условие для ее достижения.

Лермонтов, несомненно, был гений, т. е. человек, уже от рождения близкий к сверхчеловеку, получивший задатки для великого дела, способный, а следовательно, обязанный его исполнить.

В чем заключается особенность его гения?

Как он на него смотрел?

Что с ним сделал? — Вот три основные вопроса, которыми мы теперь займемся.

Относительно Лермонтова мы имеем то преимущество, что глубочайший смысл и характер его деятельности освещается с двух сторон — писаниями его ближайшего преемника Ницше и фигурою его отдаленного предка.

В пограничном с Англией краю Шотландии, вблизи монастырского города Мельроза, стоял в XIII веке замок Эрсильдон, где жил знаменитый в свое время и еще более прославившийся впоследствии рыцарь Томас Лермонт. Славился он как ведун и прозорливец, смолоду находившийся в каких-то загадочных отношениях к царству фей и потом собиравший любопытных людей вокруг огромного старого дерева на холме Эрсильдон, где он прорицательствовал и, между прочим, предсказал шотландскому королю Альфреду III его неожиданную и случайную смерть. Вместе с тем эрсильдонский владелец был знаменит как поэт и за ним осталось прозвище стихотворца, или, по-тогдашнему, рифмача, — Thomas the Rhymer; конец его был загадочен: он пропал без вести, уйдя вслед за двумя белыми оленями, присланными за ним, как говорили, из царства фей. Через несколько веков одного из прямых потомков этого фантастического героя, певца и прорицателя, исчезнувшего в поэтическом царстве фей, судьба занесла в прозаическое царство московское. Около 1620 года «пришел с Литвы в город Белый из Шкотской земли выходец, именитый человек Юрий Андреевич Лермонт и просился на службу великого государя, и в Москве своею охотою крещен из кальвинской веры в благочестивую. И пожаловал его государь, царь Михаил Федорович, восемью деревнями и пустошами Галицкого уезда, Заблоцкой волости. И по указу великого государя договаривался с ним боярин, князь И. Б. Черкасский, и приставлен он, Юрий, обучать рейтарскому строю новокрещенных немцев старого и нового выезда, равно и татар». От этого ротмистра Лермонта в восьмом поколении происходит наш поэт, связанный и с рейтарским строем, подобно этому своему предку XVII в., но гораздо более близкий по духу к древнему своему предку, вещему и демоническому

Фоме Рифмачу, с его любовными песнями, мрачными предсказаниями, загадочным двойственным существованием и роковым концом[3].

Первая, и основная, особенность лермонтовского гения — страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем «Я», страшная сила личного чувства. Не ищите у Лермонтова той прямой открытости всему задушевному, которая так чарует в поэзии Пушкина. Пушкин когда и о себе говорит, то как будто о другом; Лермонтов когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собою, обращается на себя. Нет надобности приводить этому примеры из произведений Лермонтова, потому что из них немного можно было бы найти, где бы этого не было. Ни у одного из *русских* поэтов нет такой силы личного самочувствия, как у Лермонтова. На Западе это не было бы отличительною чертою. Там не меньшую силу субъективности можно найти у Байрона, пожалуй, у Гейне, у Мюссе. У наших же, где эта черта особенно ярко выражена, она есть подражание. Отличие же Лермонтова здесь в том, что он не был подражателем Байрона, а его младшим братом, и не из книг, а разве из общего происхождения получил это западное наследие, с которым ему тесно было в безличной русской среде. И не одною позой или праздной фантазией были чувства, выраженные им в раннем юношеском стихотворении «Зачем я не птица, не ворон степной...»:

> На запад, на запад помчался бы я,
> Где цветут моих предков поля,
> Где в замке пустом на туманных горах
> Их забвенный покоится прах.
>
> . . . .
>
> Меж мной и холмами отчизны моей
> Расстилаются волны морей.
> Последний потомок отважных бойцов
> Увядает средь чуждых снегов.

Сильнейшее развитие личного начала есть условие для наибольшей сознательности жизненного содержания, но этим не дается само это содержание жизни, и при его отсутствии *сильное* «Я» остается *пустым*. Оставаться *совершенно* пустым колоссальное «Я» Лермонтова не могло, потому что он был поэт Божией милостью, и, следовательно, все им переживаемое превращалось в создание поэзии, давая новую пищу его «Я». А самым главным в этом жизненном материале лермонтовской

поэзии, без сомнения, была личная любовь. Но любовные мотивы, решительно преобладавшие в произведениях Лермонтова, как видно из них же самих, лишь отчасти занимали личное самочувствие поэта, притупляя остроту его эгоизма, смягчая его жестокость, но не наполняя всецело и не покрывая его «Я». Во всех любовных темах Лермонтова главный интерес принадлежит не любви и не любимому, а любящему «Я», — во всех его любовных произведениях остается нерастворенный осадок торжествующего, хотя бы и бессознательного, эгоизма. Я не говорю о тех только произведениях, где, как в «Демоне» и «Герое нашего времени», окончательное торжество эгоизма над неудачною попыткой любви есть намеренная тема. Но это торжество эгоизма чувствуется и там, где оно не имеется прямо в виду, — чувствуется, что настоящая важность принадлежит здесь не любви и не тому, что она делает из поэта, а тому, что *он* из нее делает, как *он* к ней относится. Когда огромный глетчер освещается солнцем, то является, говорят, зрелище восхитительное.

Новая эта красота происходит не оттого, чтобы солнце делало что-нибудь новое из глетчера, — оно ведь его и растопить не может, — а только из того, что глетчер, оставаясь неизменно самим собою, делает из солнечных лучей, различным образом отражая и преломляя их своею поверхностью. Такова же и особенная прелесть лермонтовских любовных стихов, — прелесть оптическая, прелесть миража. Заметьте, что в этих произведениях почти никогда не выражается любовь в настоящем, в тот момент, когда она захватывает душу и наполняет жизнь. У Лермонтова она уже прошла, не владеет сердцем, и мы видим только чарующую игру воспоминания и воображения.

Расстались мы, но твой *портрет*
Я на груди моей храню;
Как *бледный призрак* лучших лет,
Он душу радует мою.

Или другое:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье, —
Люблю в тебе лишь прошлое страданье
И молодость погибшую мою.
Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором,
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой — я с сердцем говорю.

Я говорю с подругой юных дней.
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах — огонь угаснувших очей.

И там, где глагол *любить* является в настоящем времени, он служит только поводом для меланхолической рефлексии:

Мне грустно потому, что я тебя люблю
И знаю: молодость цветущую твою... — и т. д.

В одном чудесном стихотворении воображение поэта, обыкновенно занятое памятью прошлого, играет с возможностью будущей любви:

Из-под таинственной, холодной полумаски
Звучал мне голос твой отрадный, как мечта,
Светили мне твои пленительные глазки,
И улыбалися лукавые уста.

. . . .

И создал я тогда в моем воображенье
По легким признакам красавицу мою
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

Любовь уже потому не могла быть для Лермонтова началом жизненного наполнения, что он любил главным образом лишь собственное любовное состояние, и понятно, что такая формальная любовь могла быть лишь *рамкой*, а не содержанием его «Я», которое оставалось одиноким и пустым. Это одиночество и пустынность напряженной и в себе сосредоточенной личной силы, не находящей себе достаточного удовлетворяющего ее применения, есть первая основная черта лермонтовской поэзии и жизни.

Вторая, тоже от западных его родичей унаследованная, черта — быть может, видоизмененный остаток шотландского двойного зрения — способность переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений.

Эта вторая особенность Лермонтова была во внутренней зависимости от первой. Необычная сосредоточенность Лермонтова в себе давала его взгляду остроту и силу, чтобы иногда разрывать сеть внешней причинности и проникать в другую, более глубокую, связь существующего, — это была способность пророческая; и если Лермонтов не был ни пророком в настоящем смысле этого слова, ни таким прорицателем, как его предок

Фома Рифмач, то лишь потому, что он не давал этой своей способности никакого объективного применения. Он не был *занят* ни мировыми историческими судьбами своего отечества, ни судьбою своих ближних, а единственно только своею собственной судьбой, — и тут он, конечно, был более пророк, чем ктолибо из поэтов. Далее я приведу несколько примеров того, как ясна была для Лермонтова его судьба, а теперь укажу лишь на одно удивительное стихотворение, в котором особенно ярко выступает своеобразная способность Лермонтова ко второму зрению, а именно знаменитое стихотворение «Сон». В нем необходимо, конечно, различать действительный факт, его вызвавший, и то, что прибавлено поэтом при передаче этого факта в стройной стихотворной форме, причем Лермонтов обыкновенно обнаруживал излишнюю уступчивость требованиям рифмы, но главное в этом стихотворении не могло быть придумано, так как оно оказывается «с подлинным верно». За несколько месяцев до роковой дуэли Лермонтов видел себя неподвижно лежащим на песке среди скал в горах Кавказа, с глубокою раной от пули в груди, и видящим в сонном видении близкую его сердцу, но отделенную тысячами верст женщину, видящую в сомнамбулическом состоянии его труп в той долине. Тут из одного сна выходит, по крайней мере, три: 1) сон здорового Лермонтова, который видел себя самого смертельно раненным, — дело сравнительно обыкновенное, хотя, во всяком случае, это был сон в существенных чертах своих *вещий*, потому что через несколько месяцев после того, как это стихотворение было записано в тетради Лермонтова, поэт был действительно глубоко ранен пулею в грудь, действительно лежал на песке с открытою раной и действительно уступы скал теснилися кругом. 2) Но, видя умирающего Лермонтова, здоровый Лермонтов видел вместе с тем и то, что снится умирающему Лермонтову:

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне...
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Это уже достойно удивления. Я думаю, немногим из вас случалось, видя кого-нибудь во сне, видеть вместе с тем и тот сон, который видится этому вашему сонному видению. Но таким сном (2) дело не оканчивается, а является сон (3):

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчива одна,

И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена.

И снилась ей долина Дагестана,
Знакомый труп лежал в долине той,
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна, — сновидение в кубе.

Во всяком случае, остается факт, что Лермонтов не только предчувствовал свою роковую смерть, но и прямо видел ее заранее. А та удивительная фантасмагория, которою увековечено это видение в стихотворении «Сон», не имеет ничего подобного во всемирной поэзии и, я думаю, могла быть созданием только потомка вещего чародея и прорицателя, исчезнувшего в царстве фей. Одного этого стихотворения, конечно, достаточно, чтобы признать за Лермонтовым врожденный, через голову многих поколений переданный ему гений. Теперь нам остается посмотреть, как сам Лермонтов принял этот задаток великой судьбы и что он из него сделал.

В отроческих и ранних юношеских произведениях Лермонтова (которых сохранилось гораздо больше, чем зрелых) почти во всех или прямо высказывается, или просвечивает решительное сознание, что он существо избранное и сильное, назначенное совершить что-то великое. *В чем* будет состоять и *к чему* относиться это великое, он еще не может и намекнуть. Но что он *призван* совершить его — несомненно. На семнадцатом году он говорит:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей[4].

Подобных этому заявлений у начинающего поэта не оберешься, и было бы слишком долго их приводить. Мы могли бы смеяться над самоуверенной заносчивостью мальчика, если бы он действительно не обнаружил несколько лет спустя чрезвычайных сил ума, воли и творчества. А так как он их обнаружил, то в этих ранних заявлениях о своем будущем величии мы должны признать не пустую претензию и не начало мании, а лишь верное самочувствие или инстинкт самооценки, который дается всем избранным людям. Отличие Лермонтова здесь в том, что эта высокая самооценка уже от ранних лет связана у него с слишком низкой оценкой других — всего света, оценкой

заранее составленной, выражающей черту характера, а не результат какого-нибудь действительного опыта. В том же стихотворении, где достойным зрителем своей великой судьбы он признает только целый мир, сейчас же за тем следует:

Что хвала иль гордый смех людей?
Души их певца не постигали,
Не могли души его любить,
Не могли понять его печали
И его восторгов разделить.

А в другом, также раннем, стихотворении сообщается, что жизнь научила поэта встречать невольно и повсюду «под гордой важностью лица — в мужчине глупого льстеца и в каждой женщине Иуду» [5]. Более замечательна другая черта. Так же часто, как заявление о своем величии и о своем презрении к человечеству, в ранних (а затем также и в позднейших) стихотворениях Лермонтова выражается его явственное предчувствие неизбежной и преждевременной гибели. Некоторая ходульность в обозначении этой гибели могла бы тоже, по крайней мере в ранних стихотворениях, вызвать улыбку, но и охота и право смеяться совершенно исчезают при мысли, что ведь поэт в самом *деле* преждевременно погиб. Ясно, что эти две черты лермонтовского самочувствия прямо вытекают из тех особенностей его гения, о которых я раньше говорил, т. е. его мизантропия — из сосредоточенности и напряженности в нем личного начала, а его постоянное и верное предчувствие гибели — из его второго зрения.

С ранних лет ощутив в себе силу гения, Лермонтов принял ее только как право, а не как обязанность, как привилегию, а не как службу. Он думал, что его гениальность уполномочила его требовать от людей и от Бога всего, что ему хочется, не обязывая его относительно их ни к чему. Но пусть Бог и люди великодушно не настаивают на обязанности гениального человека. Ведь Богу ничего не нужно, а люди должны быть благодарны и за те искры, которые летят с костра, на котором сжигает себя гениальный человек. Пусть Бог на небе и люди на земле отпустят ему его медленное самоубийство. Но разве легче от этого третьему обиженному — самому гению, который попусту сжег и закопал в прах и тлен то, что было ему дано для великого подъема как могучему вождю людей на пути к сверхчеловечеству? Но как же он мог кого-нибудь поднимать, когда сам не поднялся? А поднимается человек только по трупам —

по трупам убитых им врагов, т. е. злых личных страстей. Можно ли этого требовать? Не от всякого и требуется. Судьба или высший разум ставят дилемму: если ты считаешь за собою сверхчеловеческое призвание, исполни необходимое для него условие, подними действительность, поборовши в себе то злое начало, которое тянет тебя вниз. А если ты чувствуешь, что оно настолько сильнее тебя, что ты даже бороться с ним отказываешься, то признай свое бессилие, признай себя простым смертным, хотя и гениально одаренным. Вот, кажется, безусловно разумная и справедливая дилемма: или стань действительно выше других, или будь скромным. А кто не желает принять этой дилеммы и безумно восстает против таких азбучных требований разума как против какой-то обиды, — кто не может подняться и не хочет смириться, — тот сам себя обрекает на неизбежную гибель.

Сознавая в себе от ранних лет гениальную натуру, задаток сверхчеловека, Лермонтов также рано сознавал и то злое начало, с которым он должен бороться, но которому скоро удалось вместо борьбы вызвать поэта лишь на идеализацию его.

Четырнадцатилетний Лермонтов еще не умеет, как то следует, идеализировать своего демона, а дает ему такое простое и точное описание:

Он недоверчивость вселяет,
Он презрел чистую любовь,
Он все моленья отвергает,
Он равнодушно видит кровь.
И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей.
И муза кротких вдохновений
Страшится неземных очей[6].

Через год Лермонтов говорит о том же:

Две жизни в нас до гроба есть.
Есть грозный дух: он чужд уму;
Любовь, надежда, скорбь и месть —
Все, все подвержено ему.
Он основал жилище там,
Где можем память сохранять,
И предвещает гибель нам,
Когда уж поздно избежать.
Терзать и мучить любит он;
В его речах нередко ложь...
Он точит жизнь, как скорпион.
Ему поверил я...[7]

Еще через год Лермонтов, уже юноша, опять возвращается к характеристике своего демона:

К ничтожным, хладным толкам света
Привык прислушиваться он,
Ему смешны слова привета
И всякий верящий смешон.
Он чужд любви и сожаленья,
Живет он пищею земной,
Глотает жадно дым сраженья
И пар от крови пролитой.

. . . .

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом небесного огня.
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда,
И, дав предчувствие блаженства,
Не даст мне счастья никогда[8].

Все эти описания лермонтовского демона можно бы принять за пустые фантазии талантливого мальчика, если бы не было известно из биографии поэта, что уже с детства, рядом с самыми симпатичными проявлениями души чувствительной и нежной, обнаруживались у него резкие черты злобы, прямо демонической. Один из панегиристов Лермонтова, более всех, кажется, им занимавшийся, сообщает, что «склонность к разрушению развивалась в нем необыкновенно. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цветы, усыпая ими дорожки. Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный камень сбивал с ног бедную курицу»[9]. Было бы, конечно, нелепо ставить все это в вину балованному мальчику. Я бы и не упомянул даже об этой черте, если бы мы не знали из собственного интимного письма поэта, что взрослый Лермонтов совершенно так же вел себя относительно человеческого существования, особенно женского[10], как Лермонтов-ребенок — относительно цветов, мух и куриц. И тут опять значительно не то, что Лермонтов разрушал спокойствие и честь светских барынь, — это может происходить и нечаянно, — а то, что он находил особенное наслаждение и радость в этом совершенно негодном деле, так же, как он ребенком с *истинным удовольствием* давил мух и радовался зашибленной камнем курице.

Кто из больших и малых не делает волей и неволей всякого зла и цветам, и мухам, и курицам, и людям? Но все, я думаю,

согласны, что услаждаться деланием зла есть уже черта нечеловеческая. Это демоническое сладострастие не оставляло Лермонтова до горького конца; ведь и последняя трагедия произошла оттого, что удовольствие Лермонтова терзать слабые создания встретило, вместо барышни, бравого майора Мартынова как роковое орудие кары для человека, который должен и мог бы быть солью земли, но стал солью, так жалко и постыдно обуявшею. Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин его поэзии, попирать которые могут только известные животные[11]; осталось, к несчастью, и в произведениях его слишком много сродного этим самым животным, а главное, осталась обуявшая соль его гения, которая, по слову Евангелия, дана на попрание людям[12]. Могут и должны люди попирать обуявшую соль этого демонизма с презрением и враждою, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи. Скоро это злое начало приняло в жизни Лермонтова еще другое направление. С годами демон кровожадности слабеет, отдавая бо́льшую часть своей силы своему брату — *демону нечистоты*. Слишком рано и слишком беспрепятственно овладел этот второй демон душою несчастного поэта и слишком много следов оставил в его произведениях. И когда, в одну из минут просветления, он говорит о «пороках юности преступной»[13], то это выражение — увы! — слишком близко к действительности. Я умолчу о биографических фактах, — скажу лишь несколько слов о стихотворных произведениях, внушенных этим демоном нечистоты. Во-первых, их слишком много, во-вторых, они слишком длинны: самое невозможное из них есть большая (хотя и неоконченная) поэма, писанная автором уже совершеннолетним[14], и, в-третьих, и главное, — характер этих писаний производит какое-то удручающее впечатление полным отсутствием той легкой игривости и грации, какими отличаются, например, подлинные произведения Пушкина в этой области. Так как я совершенно не могу подтвердить здесь свое суждение цитатами, то поясню его сравнением. В один пасмурный день в деревне я видел ласточку, летающую над большой болотной лужей. Что-то ее привлекало к этой темной влаге, она совсем опускалась к ней и, казалось, вот-вот погрузится в нее или хоть зачерпнет крылом. Но ничуть не бывало: каждый раз, не коснувшись поверхности, ласточка вдруг поднималась вверх и щебетала что-то невинное. Вот вам впечатление, производимое этими шутками у Пушкина: видишь тинистую лужу, видишь ласточку и видишь, что

прочной связи нет между ними, — тогда как порнографическая муза Лермонтова — словно лягушка, погрузившаяся и прочно засевшая в тине.

Или — чтобы сказать ближе к делу, — Пушкина в этом случае вдохновлял какой-то игривый бесенок, какой-то шутник-гном, тогда как пером Лермонтова водил настоящий демон нечистоты.

Сознавал ли Лермонтов, что пути, на которые толкали его эти демоны, были путями ложными и пагубными? И в стихах, и в письмах его много раз высказывалось это сознание. Но сделать действительное усилие, чтобы высвободиться из-под власти двух первых демонов, мешал третий и самый могучий — демон гордости; он нашептывал: «Да, это дурно, да, это низко, но ты гений, ты выше простых смертных, тебе все позволено, ты имеешь от рождения привилегию оставаться высоким и в низости...» Глубоко и искренно тяготился Лермонтов, своим падением и порывался к добру и чистоте. Но мы не найдем ни одного указания, чтобы он когда-нибудь тяготился взаправду своею гордостью и обращался к смирению. И демон гордости, как всегда хозяин его внутреннего дома, мешал ему действительно побороть и изгнать двух младших демонов и, когда хотел, — снова и снова отворял им дверь...

Говоря о гордости и смирении, я разумею нечто вполне реальное и утилитарное. Гордость потому есть коренное зло, или главный из смертных грехов, по богословской терминологии, что это есть такое состояние души, которое делает всякое совершенствование или возвышение невозможным, потому что гордость ведь в том и заключается, чтобы считать себя ни в чем не нуждающимся, чем исключается всякая мысль о совершенствовании и подъеме. Смирение потому и есть основная для человека добродетель, что признание своей недостаточности прямо обусловливает потребность и усилие совершенствования. Другими словами, гордость для человека есть первое условие, чтобы никогда не сделаться сверхчеловеком, и смирение есть первое условие, чтобы сделаться сверхчеловеком; поэтому сказать, что *гениальность обязывает к смирению*, значит только сказать, что гениальность обязывает становиться сверхчеловеком. Лермонтову тем легче было исполнить эту обязанность, что он, при всем своем демонизме, всегда верил в то, что выше и лучше его самого, а в иные светлые минуты даже ощущал над собою это лучшее:

И в небесах я вижу Бога...

Это религиозное чувство, часто засыпавшее в Лермонтове, никогда в нем не умирало и, когда пробуждалось, — боролось с его демонизмом. Оно не исчезло и тогда, когда он дал победу злому началу, но приняло странную форму. Уже во многих ранних своих произведениях Лермонтов говорит о Высшей воле с какою-то личною обидою. Он как будто считает ее виноватою против него, глубоко его оскорбившею.

В этих ранних произведениях тяжба поэта с Богом имеет, конечно, ребяческий характер. Лермонтов упрекает Творца за то, что он сделал его некрасивым; за то, что люди, и особенно кузины и другие барышни, не понимают и не ценят его и т. п. Но когда, в более зрелом возрасте, после нескольких бесплодных порывов к возрождению, — бесплодных потому, что с детских лет заведенное в его душе демоническое хозяйство не могло быть разрушено несколькими субъективными усилиями, а требовало сложного и долгого подвига, на который Лермонтов не был согласен, — итак, когда, после нескольких бесплодных попыток переменить жизненный путь, Лермонтов перестает бороться против демонических сил и находит окончательное решение жизненного вопроса в *фатализме* («Герой нашего времени» и «Валерик»), — он вместе с тем дает новую, ухищренную, форму своему прежнему детскому чувству обиды против Провидения, — именно в последней обработке поэмы «Демон» [15]. Герой этой поэмы есть тот же главный демон самого Лермонтова — демон гордости, которого мы видели в ранних стихотворениях. Но в поэме он ужасно идеализирован (особенно в последней ее обработке), хотя, несмотря на эту идеализацию, образ его действий, если судить беспристрастно, скорее приличествует юному гусарскому корнету, нежели особе такого высокого чина и таких древних лет. Несмотря на великолепие стихов и на значительность замысла, говорить с полной серьезностью о содержании поэмы «Демон» для меня так же невозможно, как вернуться в пятый или шестой класс гимназии. Но сказать о нем все-таки нужно. Итак — идеализованный демон вовсе уж не тот дух зла, который такими правдивыми чертами был описан в прежних стихотворениях гениального отрока. Демон поэмы не только прекрасен, он до чрезвычайности благороден и, в сущности, вовсе не зол. Когда-то у него произошло какое-то загадочное недоразумение с Всевышним, но он тяготится этой размолвкою и желает примирения. Случай к этому представляется, когда демон видит прекрасную грузинскую княжну Тамару, пляшущую и поющую на кровле родительского дома. По Библии и по здравой логике — что

одно и то же, — увлечение сынов Божиих красотою дочерей человеческих есть падение[16], но для демонизма это есть начало возрождения. Однако возрождения не происходит. После смерти жениха и удаления Тамары в монастырь демон входит к ней, готовый к добру, но, видя ангела, охраняющего ее невинность, воспламеняется ревностью, соблазняет ее, убивает и, не успевши завладеть ее душою, объявляет, что он хотел стать на другой путь, но что ему не дали, и с сознанием своего полного права становится уже настоящим демоном.

Такое решение вопроса находится в слишком явном противоречии с логикою, чтобы стоило его опровергать.

Итак, натянутое и ухищренное оправдание демонизма в теории, а для практики принцип фатализма, — вот к чему пришел Лермонтов перед своим трагическим концом. Фатализм сам по себе, конечно, не дурен. Если, например, человек воображает, что он роковым образом должен быть добрым, и делает добро, и неуклонно следует этому року, то чего же лучше? К несчастию, фатализм Лермонтова покрывал только его дурные пути.

Образ его действий за последнее время я рассказывать не стану: скажу только, что он был не лучше прежнего. Между тем полного убеждения в истине фатализма у Лермонтова не было, и он, кажется, захотел убедиться в нем на опыте. Все подробности его поведения, приведшего к последней дуэли, и во время самой этой дуэли носят черты фаталистического эксперимента.

На дуэли Лермонтов вел себя с благородством — он не стрелял в своего противника, — но, по существу, это был безумный вызов высшим силам, который, во всяком случае, не мог иметь хорошего исхода. В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома, перешла эта бурная душа в иную область бытия[17].

Конец Лермонтова и им самим и нами называется *гибелью*. Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, этой гибели ни как театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти, ни как совершенного прекращения бытия. О природе загробного существования мы ничего достоверного не знаем, а потому и говорить об этом не будем. Но есть нравственный закон, столь же непреложный, как закон математический, и он не допускает, чтобы человек испытывал после смерти превращения произвольные, не обоснованные его предыдущим нравственным подвигом. Если жизненный путь продолжается и за гробом, то, очевидно, он может продолжаться только с той степени, на которой остановился. А мы знаем, что: как высока была степень прирожденной гениальности

Лермонтова, так же низка была его степень нравственного усовершенствования. Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга — развить тот задаток, великолепный и божественный, который он получил даром. Он был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх, к истинному сверхчеловечеству, — но этого мы от него не получили. Мы можем об этом скорбеть, но то, что Лермонтов не исполнил своей обязанности к нам, конечно, не снимает с нас нашей обязанности к нему. Прежде чем быть обязанным относительно наших современников — братьев по человечеству и относительно потомства — наших детей по человечеству, мы имеем обязанность к отшедшим — нашим отцам в человечестве, — и, конечно, Лермонтов принадлежит к таким отцам для современного поколения. Так не требует ли от нас обязанность сыновней любви и почтения восхвалять Лермонтова за все то многое в нем, что достойно хвалы, и молчать о другом? Я не так понимаю сыновнюю любовь и ее обязанность. Представьте себе, что мы видим живого отца, исполненного заслуг и высоких дарований, но в настоящую минуту обремененного какой-нибудь тяжестью, душевною или физическою, все равно. Обязанность сыновней любви к такому отцу, конечно, потребует от нас не того, чтобы мы восхваляли его заслуги и дарования, а того, чтобы помогли ему снять с себя или, по крайней мере, облегчили удручающее его бремя. Разве не то же и относительно отцов умерших? Облегчить бремя их души — вот наша обязанность. И у Лермонтова с бременем неисполненного призвания связано еще другое тяжкое бремя, облегчить которое мы можем и должны. Облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает еще их привлекательными для неопытных, и если хоть один из малых сих вовлечен им на ложный путь, то сознание этого, теперь уже невольного и ясного для него, греха должно тяжелым камнем лежать на душе его[18]. Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы, во всяком случае, подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе. Вы мне поверите, что, прежде чем говорить публично о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня любовь к умершему, какой взгляд должен я высказать на его земную судьбу, — и я знаю, что тут, как и везде, один только взгляд, основанный на вечной правде, в самом деле нужен и современным, и будущим поколениям, а прежде всего — самому отшедшему.



Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества

I

Почему приблизился к нам Лермонтов? Почему вдруг захотелось о нем говорить?

Рассказывают, будто бы у Лермонтова был такой «тяжелый взгляд», что на кого он смотрел пристально, тот невольно оборачивался[1]. Не так ли мы сейчас к нему обернулись невольно?

Стихи его для нас, как заученные с детства молитвы. Мы до того привыкли к ним, что уже почти не понимаем. Слова действуют помимо смысла.

Помню, когда мне было лет 7—8, я учил наизусть «Ангела» из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: «По небу полуночи», не понимая, что «полуночи» родительный падеж от «полночь»; мне казалось, что это два слова: «по» и «луночь». Я видел картинку, изображавшую ангела, который летит по темно-синему, лунному небу: это и была для меня «луночь». Потом узнал, в чем дело; но до сих пор читаю: «по небу, по луночи», бессмысленно, как детскую молитву.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них[2].

Я также узнал, что нельзя сказать: «Из пламя и света»[3], а надо: из пламени. Но мне нравилась эта грамматическая ошибка: она приближала ко мне Лермонтова.

Потом, в 12—13 лет, я уже для собственного удовольствия учил его наизусть. Переписывал «Мцыри» тщательно, в золо-

тообрезную тетрадку, и мне казалось, что эти стихи я сам сочинил.

Пушкина я тогда не любил: он был для меня взрослый; Лермонтов такой же ребенок, как я.

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог[4].

Вот чего Пушкин не сказал бы ни за что. Взор его был слишком трезв, точен и верен действительности. Он говорит просто:

Последняя туча рассеянной бури,
Одна ты несешься по ясной лазури[5].

Но эта пушкинская «ясная лазурь» по сравнению с бездонно-глубоким лермонтовским небом казалась мне плоской, как голубая эмаль.

С годами я полюбил Пушкина, понял, что он велик, больше, чем Лермонтов. Пушкин оттеснил, умалил и как-то обидел во мне Лермонтова: так иногда взрослые нечаянно обижают детей. Но где-то в самой глубине души остался уголок, не утоленный Пушкиным.

Я буду любить Пушкина, пока я жив; но когда придет смерть, боюсь, что это примирение:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять[6], —

покажется мне холодным, жестоким, ничего не примиряющим, — и я вспомню тогда детские молитвы, вспомню Лермонтова.

Не потому ли уже и теперь сквозь вечереющий пушкинский день таинственно мерцает Лермонтов, как первая звезда.

Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами — созерцанием и действием.

Голос Божий пророку:

Глаголом жги сердца людей[7] —

услыхал Пушкин, но не последовал ему, не сделался пророком, идущим к людям, а предпочел остаться жрецом, от людей уходящим:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?[8]

Поэт — жрец, а жертва Богу — жизнь людей. Толпа не зажигается огнем пророка, а «плюет на алтарь», где горит огонь жреца.

В жизни Пушкин весь на людях, но в творчестве один.

Ты — царь; живи один[9].

Лермонтов обратно: в жизни один, в творчестве идет к людям; пусть не доходит, но идет; пусть ненавидит, но не бесстрастен.

...не для битв
Мы рождены...[10] —

говорит Пушкин.

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца *для битвы*, —

говорит Лермонтов. Поэт — кинжал, «спутник героя».

Не по одной груди провел он страшный след
И не одну порвал кольчугу.

Созерцание, отречение от действия для Пушкина — спасение, для Лермонтова — гибель поэта, ржавчина клинка.

Игрушкой золотой он блещет на стене,
Увы, бесславный и безвредный...
Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк,
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?[11]

У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие — к созерцанию; у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание — к действию.

На первый взгляд может казаться, что русская литература пошла не за Пушкиным, а за Лермонтовым, захотела быть не только эстетическим созерцанием, но и пророческим действием — «глаголом жечь сердца людей».

Сто́ит, однако, вглядеться пристальнее, чтобы увидеть, как пушкинская чара усыпляет буйную стихию Лермонтова.

И на бунтующие волны
Льет усмирительный елей[12].

В начале — буря, а в конце тишь да гладь. Тишь да гладь — в созерцательном аскетизме Гоголя, в созерцательном эстетизме Тургенева, в православной реакции Достоевского, в буддийском неделанье Л. Толстого. Лермонтовская действенность вечно борется с пушкинской созерцательностью, вечно ею побеждается и сейчас побеждена как будто окончательно, раздавлена.

Вот одна из причин того, что о Пушкине говорили много и кое-что сказали, о Лермонтове говорили мало и ничего не сказали; одна из причин того, что пушкинское влияние в русской литературе кажется почти всем, лермонтовское — почти ничем.

Другая причина того же указана в статье Вл. Соловьева о Лермонтове, недаром предсмертной — как бы духовном завещании учителя ученикам.

II

«Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того направления чувств и мыслей, а отчасти и *действий* (тут упоминание о действенности чрезвычайно важно), которое для краткости можно назвать “ницшеанством”. — Глубочайший смысл деятельности Лермонтова освещается писаниями его ближайшего преемника Ницше».

Сверхчеловечество, по мнению Вл. Соловьева, есть не что иное, как ложно понятое, превратное богочеловечество. Лермонтов не понял своего призвания «быть могучим вождем людей на пути к сверхчеловечеству» истинному, т. е. к богочеловечеству, к христианству, и потому погиб. Христианства же не понял, потому что не захотел смириться. А «кто не может подняться и не хочет смириться, то сам себя обрекает на неизбежную гибель».

В 1840 году в черновом отпуске полковой канцелярии при штабе генерал-адъютанта Граббе[13], отправленном в Петербург, на запрос военного министра о поручике Лермонтове сказано: «Служит исправно, ведет жизнь трезвую и ни в каких злокачественных поступках не замечен»[14].

Полковой писарь оказался милосерднее христианского философа. В посмертном отпуске Вл. Соловьева вся жизнь Лермонтова — непрерывная цепь «злокачественных поступков».

«С детства обнаружились в нем черты злобы прямо демонической. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цве-

ты, осыпая ими дорожки. Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный камень сбивал с ног бедную курицу. Взрослый Лермонтов совершенно так же вел себя относительно человеческого существования, особенно женского. И это демоническое сладострастие не оставляло его до горького конца. Но с годами демон кровожадности слабеет, отдавая бо2льшую часть своей силы своему брату, демону нечистоты», — того, что Вл. Соловьев называет «свинством». Эротическую музу Пушкина сравнивает он с ласточкой, которая, пролетая над грязною лужей, не задевает ее крылом и «щебечет что-то невинное»; «порнографическую» музу Лермонтова — с «лягушкою, прочно засевшею в тине». — Здесь любопытно это общепринятое побивание Лермонтова Пушкиным: одному все прощается, другому каждое лыко в строку.

Наконец, к первым двум демонам присоединился главнейший и сильнейший демон гордости, так что в душе его «завелось целое демоническое хозяйство». Все доброе, но слишком слабое, что у него еще было — несколько «субъективных усилий» в борьбе с демонизмом, — заглохло окончательно, и он безвозвратно устремился к погибели.

Дуэль с Мартыновым — «этот безумный вызов высшим силам» — была последним и самым «злокачественным поступком» Лермонтова. «Бравый майор Мартынов», как называет его Вл. Соловьев, или попросту «Мартышка»[15], как называл его Лермонтов (это, в самом деле, «мартышка», обезьяна Лермонтова, то же для него, что Грушницкий для Печорина, Смердяков для Ив. Карамазова), оказался орудием небесной кары за бесовскую «кровожадность», бесовское «сладострастие» и бесовскую «гордыню» Лермонтова. И небесное знамение подтвердило праведную месть: «В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома перешла эта бурная душа в иную область бытия».

Конец Лермонтова у Вл. Соловьева напоминает конец Фауста. Потомок шотландского чернокнижника Фомы Лермонта и предок немецкого антихриста Ницше не мог иметь иного конца.

«Конец Лермонтова и им самим и нами называется *гибелью*, — заключает Вл. Соловьев. — Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти». Оговорка дела не меняет: какого бы цвета ни были черти, нет сомнения, что Вл. Соловьев Лермонтова отправил к чертям. Он дает понять, что конец его не только временная, но и *вечная гибель*.

Над поэтом произносится такой же беспощадный приговор, как над человеком.

«Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин поэзии», затерянных в навозной куче «свинства», в «обуявшей соли демонизма, данной на попрание людям, по слову Евангелия; могут и должны люди попирать эту обуявшую соль с презрением и враждою, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи».

Спасти Лермонтова от вечной погибели нельзя; но, чтобы хоть сколько-нибудь уменьшить ужас, на который он обречен и который неизмеримо ужаснее «пляшущих красных чертей», мы должны «обличать ложь воспетого им демонизма», т. е. ложь всей лермонтовской поэзии, чья сущность, по мнению Вл. Соловьева, и есть не что иное, как демонизм, превратное сверхчеловечество.

О. Матвей советовал Гоголю сжечь свои писания[16]; Вл. Соловьев почти то же советует нам сделать с писаниями Лермонтова.

В этом приговоре нашла себе последнее выражение та глухая ненависть, которая преследовала его всю жизнь.

Добрейший старичок Плетнев, друг Пушкина, называл Лермонтова «фокусником, который своими гримасами напоминал толпе Пушкина и Байрона»[17]. Современный присяжный поверенный Спасович утверждает, что Лермонтову «можно удивляться, но *любить* его нельзя»[18]. Достоевский, так много сказавший о Пушкине, ни слова не говорит о Лермонтове, которому в мистике своей обязан едва ли не более, чем Пушкину, а единственный раз, когда вспомнил о Лермонтове, сравнил его с «бесноватым» Ставрогиным, по силе «демонической злобы»: «В злобе выходил прогресс *даже* против Лермонтова»[19]. Пятигорские враги поэта, натравливая на него Мартынова, говорили, что пора «проучить ядовитую гадину»[20]. Одна «высокопоставленная особа», едва ли не император Николай I, узнав о смерти Лермонтова, вздохнула будто бы с облегчением и заметила: «Туда ему и дорога!»[21] — а по другому, не психологически, а лишь исторически недостоверному преданию, воскликнула: «Собаке собачья смерть!»[22].

Таким образом, Вл. Соловьев нанес Лермонтову только последний, так называемый «милосердный удар», coup de grâce. Мартынов начал, Вл. Соловьев кончил; один казнил временной, другой — вечною казнью, которую предчувствовал Лермонтов:

И как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной[23].

12 Зак. 3178

Казнь совершилась, раздавлена «ядовитая гадина» — лучезарному Аполлону-Пушкину принесен в жертву дионисовский черный козел[24] — козел отпущения всей русской литературы — Лермонтов.

Откуда же такая ненависть?

III

«Смирись, гордый человек!» — воскликнул Достоевский в своей пушкинской речи. Но с полною ясностью не сумел определить, чем истинное Христово смиренье сынов Божьих отличается от мнимохристианского рабьего смирения. Кажется, чего другого, а смирения, всяческого — и доброго и злого, — в России довольно.

Смирению учила нас русская природа — холод и голод, — русская история: византийские монахи и татарские ханы, московские цари и петербургские императоры. Смирял нас Петр, смирял Бирон[25], смирял Аракчеев[26], смирял Николай I; ныне смиряют карательные экспедиции и ежедневные смертные казни. Смиряет вся русская литература.

Если кто-нибудь из русских писателей начинал бунтовать, то разве только для того, чтобы тотчас же покаяться и еще глубже смириться. Забунтовал Пушкин, написал оду Вольности[27] и смирился — написал оду Николаю I, благословил казнь своих друзей, декабристов:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни[28].

Забунтовал Гоголь — написал первую часть «Мертвых душ» и смирился — сжег вторую, благословил крепостное право[29]. Забунтовал Достоевский, пошел на каторгу — и вернулся проповедником смирения. Забунтовал Л. Толстой, начал с анархической синицы, собиравшейся море зажечь, и смирился — кончил непротивлением злу, проклятьем русской революции.

Где же, где, наконец, в России тот «гордый человек», которому надо смириться? Хочется иногда ответить на этот вечный призыв к смирению: докуда же еще смиряться?

И вот один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, — Лермонтов.

Потому ли, что не успел смириться? — Едва ли.

Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а метафизический. Если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он, может быть, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, во всяком случае, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божьих с человеческим рабством. Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святыня, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной погибели, той «преисподней, где пляшут красные черти».

Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмиренности, несмиримости и не могла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не «хулу на Духа», на своего смиренного духа.

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами.
Глупец! хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами.

Смотрите ж, дети, на него,
Как он угрюм, и худ, и бледен,
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его![30]

Вот за что обречен был Лермонтов на страшную казнь в сем веке и будущем.

Вл. Соловьев уверяет, будто бы любит Лермонтова. — «Вы мне поверите, что, прежде чем говорить о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня *любовь к умершему*». — Но уж если любовь такова, что вбивает, так сказать, осиновый кол в горло покойнику, то какова же ненависть?

Любовь или ненависть, во всяком случае такая страсть в этой борьбе, которая возможна только тогда, когда враг врагу чересчур близок. Вл. Соловьев и Лермонтов — родные братья, Авель и Каин русской литературы; но здесь совершается обратное убийство: Авель убивает Каина.

Борьба многих смиренных с одним «гордым человеком» происходила до сих пор в темноте, как бы ощупью: слышно было только, что кого-то ловили, давили, душили и никак не могли задушить окончательно. Но кого именно, не было видно. Никто не смел заглянуть в лицо избиваемой нечисти, словно упырю или оборотню. Вл. Соловьев первый осмелился, не опустил глаз перед невыносимо тяжелым взором Лермонтова и, глядя ему прямо в глаза, произнес: «сверхчеловек». И слово это, как свеча, вдруг поднесенная к лицу оборотня, осветило

его. Верно это или неверно, во всяком случае, дело тут идет именно *об этом*.

Борьба сверхчеловечества с богочеловечеством для нас не только настоящее, но будущее, наша вечная злоба дня. Вот почему мы должны были обернуться в ту сторону, откуда уставились на нас эти тяжелые глаза; вот почему незапамятно-давний, почти забытый, детский Лермонтов так внезапно вырос и так неотступно приблизился к нам.

IV

«Подходя к дверям поручика Синицына, я почти столкнулся с быстро сбегавшим с лестницы и гремевшим шпорами молоденьким гусарским офицером. Он имел очень веселый вид человека, который сию минуту слышал или сделал что-то пресмешное. Он слегка задел меня капюшоном своей распахнувшейся шинели и, засмеявшись звонко на всю лестницу, сказал:

— Извините мою гусарскую шинель, что она лезет без спроса целоваться с вашим гражданским хитоном.

Лицо у него было бледное, несколько скуластое, как у татар, с крохотными тоненькими усиками и с коротким, чуть-чуть приподнятым носом, именно таким, какой французы называют nez à la cousine *. — Развеселый этот офицерик не произвел на меня никакого особенного впечатления, кроме только того, что взгляд его мне показался каким-то тяжелым, сосредоточенным»... [31]

А вот отзыв самого благонравного поручика Синицына:

«Я, вы знаете, люблю, чтобы у меня все было в порядке... А тут вдруг, откуда ни возьмись, влетает к вам товарищ по школе, курит, сыпет пепел везде, где попало, тогда как я ему указываю на пепельницу, и вдобавок швыряет окурки своих проклятых пахитос в мои цветочные горшки и, при всем этом, без милосердия болтает, лепечет, рассказывает всякие грязные истории о петербургских продажных красавицах, декламирует самые скверные французские стишонки... Небось, не допросишься, чтоб что-нибудь свое прочел! Ленив, пострел, ленив страшно, и что ни напишет, все или прячет куда-то, или жжет на раскурку трубок своих же сорви-голов-гусаров»... [32]

Таково первое впечатление от Лермонтова: самый обыкновенный гусарский офицерик.

---

* вздернутым носом (*фр.*). — *Сост.*

Однажды с пьяной компанией на тройках, в два часа ночи, въезжая в Петербург, на заставе у шлагбаума, где требовали расписки от въезжающих, Лермонтов расписался: «российский дворянин Скот Чурбанов» [33].

Я никогда не забуду, как в 80-х годах, во время моего собственного юношеского увлечения Лермонтовым, отец мой передал мне отзыв о нем гр. Адлерберга, министра двора при Александре II [34], старика, который лично был знаком с Лермонтовым: «Вы представить себе не можете, какой это был грязный человек!» — Для гр. Адлерберга Лермонтов был именно «Скот Чурбанов».

Вл. Соловьев не преувеличил, а скорее преуменьшил пошлость, «свинство» Лермонтова.

Чтобы в этом убедиться, стоит прочесть «Записки» Екатерины Александровны Хвостовой [35].

Лермонтов ухаживал за ней долго и упорно, довел ее до признания в любви, произнося кощунственно такие слова:

— Полюби меня, и я буду верить в Бога... Ты одна можешь спасти мою душу...

«Он поработил меня совершенно, — признается Катенька. — Мне стало страшно за себя. Я как будто чувствовала бездну под своими ногами.

Он уговаривал меня на побег и тайный брак». Когда же убедился, что она готова на все, написал ей анонимное письмо, в котором говорил о себе самом: «Поверьте, *он* недостоин вас. Для *него* нет ничего святого, *он* никого не любит. — Я ничего не имею против *него*, кроме презрения, которое он вполне заслуживает».

Письмо перехватили родственники. В доме наступил ад. — «Удивительно, как в ту ночь я не выплакала все сердце и осталась в своем уме, — пишет Хвостова. — Он убил во мне душу». — Но разлюбить его она не могла. — «Куда девалась моя гордость!.. Я готова была стать перед ним на колени, лишь бы он ласково взглянул на меня».

Они встречались на балах. — «Он все не смотрел на меня; не было возможности заговорить с ним. Наконец я спросила его:

— Ради Бога, скажите, за что вы сердитесь?

— Я вас больше не люблю, *да кажется, и никогда не любил*», — ответил Лермонтов.

«Теперь я не пишу романов — я их переживаю» [36], — записал он в дневнике. — «Я на деле заготовляю материалы для моих сочинений», — сказал он однажды самой жертве.

Есть человеческие мерзости, которых нельзя простить ни за какое величие. Читая признания бедной Катеньки, хочется иногда воскликнуть: подлец, вовсе не какой-нибудь великий злодей, а средней руки подлец, настоящий хулиган!

«Какой великий и могучий дух!» — воскликнул Белинский после долгой беседы наедине с Лермонтовым. Белинский[37] редко ошибался в людях. Да и было же что-то в Лермонтове, из чего родилась его поэзия — эти единственные на земле «звуки небес», что и Вл. Соловьева заставило увидеть в нем призвание «быть могучим вождем людей на пути <к> сверхчеловечеству».

Как же это соединялось с пошлостью? Скот Чурбанов с «великим и могучим духом»? Хулиган с ангелом?

«В Лермонтове было два человека», — говорит близко знавшее его лицо[38]. — «Во мне два человека, — говорит Печорин. — Я сделался нравственным калекою: одна половина души моей высохла, умерла, я ее отрезал и бросил; тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины».

Главная ошибка, кажется, впрочем, не самого Лермонтова, а Печорина, заключается в том, что он считает отрезанную половину окончательно погибшею, тогда как обе половины одинаково живы метафизически, и лишь эмпирически одна половина подавила другую.

Откуда же это раздвоение?

V

«Произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против Дракона; и Дракон и ангелы его воевали против них; но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий Дракон»[39].

Существует древняя, вероятно гностического происхождения, легенда, упоминаемая Данте в «Божественной комедии»[40], об отношении земного мира к этой небесной войне. Ангелам, сделавшим окончательный выбор между двумя станами, не надо рождаться, потому что время не может изменить их вечного решения; но колеблющихся, нерешительных между светом и тьмою, благость Божья посылает в мир, чтобы могли они сделать во времени выбор, не сделанный в вечности. Эти ангелы — души людей рождающихся[41]. Та же благость скрывает от них прошлую вечность, для того чтобы раздвоение, колебание

воли в вечности прошлой не предрешало того уклона воли во времени, от которого зависит спасенье или погибель их в вечности будущей. Вот почему так естественно мы думаем о том, что будет с нами после смерти, и не умеем, не можем, не хотим думать о том, что было до рождения. Нам дано забыть, *откуда* — для того, чтобы яснее помнить, *куда*.

Таков общий закон мистического опыта. Исключения из него редки, редки те души, для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную. Одна из таких душ — Лермонтов.

«Я счет своих лет потерял» [42], — говорит пятнадцатилетний мальчик. Это можно бы принять за шутку, если бы это сказал кто-нибудь другой. Но Лермонтов никогда не шутит в признаниях о себе самом.

Чувство незапамятной давности, древности — «веков бесплодных ряд унылый» [43] — воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным всполохом иного бытия, того, что было до рождения.

И я счет своих лет потерял
И крылья забвенья ловлю.
Как я сердце унесть бы им дал,
Как бы *вечность* им бросил *мою*!

Так же просто, как другие люди говорят: моя жизнь, — Лермонтов говорит: моя вечность.

Воспоминание, забвение — таковы две главные стихии в творчестве Лермонтова.

О, когда б я мог
Забыть, что незабвенно!.. [44] —

говорит пятнадцатилетний мальчик и впоследствии повторяет почти теми же словами от лица Демона:

Забыть? Забвенья не дал Бог,
Да он и не взял бы забвенья [45].

На дне всех эмпирических мук его — эта метафизическая мука — неутолимая жажда забвенья:

Спастись от думы неизбежной
И незабвенное забыть!.. [46]

«Незабвенное» — прошлое — вечное.

Печорин признается: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание — болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... *Я ничего не забываю, ничего*».

К тому, что было до рождения, дети ближе, чем взрослые. Вот почему обладает Лермонтов никогда не изменяющей ему способностью возвращаться в детство, т. е. в какую-то прошлую вечную правду.

Накануне смерти, со смертью в душе, он «предается таким шалостям, которые могут прийти в голову разве только пятнадцатилетнему мальчику» [47]. — «Бегали в горелки, играли в кошку-мышку, в серсо», — рассказывает Эмилия Александровна, та самая барышня, из-за которой Лермонтов был убит Мартыновым [48].

«Тяжелый взор странно не согласовался с выражением *детски нежных* и выдававшихся губ», — вспоминает о нем И. С. Тургенев [49]. — «В его улыбке было что-то *детское*», — говорит Лермонтов о Печорине. — Детское и женское. — «Он очень походил на мать свою, — сказал однажды Краевский, указывая на ее портрет, — если вы к этому лицу приделаете усы, измените прическу да накинете гусарский ментик — так вот вам Лермонтов» [50].

«Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал; ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что, если бы услыхал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать» [51]. — Песня матери — песня ангела:

И голос той песни в душе молодой
Остался без слов, но живой...

Вся поэзия Лермонтова — воспоминание об этой песне, услышанной в прошлой вечности.

Постоянно и упорно, безотвязно, почти до скуки, повторяются одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов, как будто хочет он припомнить что-то и не может, и опять припоминает все яснее, яснее, пока не вспомнит окончательно, неотразимо, «незабвенно». Ничего не творит, не сочиняет нового, будущего, а только повторяет, *вспоминает* прошлое, вечное. Другие художники, глядя на свое создание, чувствуют: это прекрасно, потому что этого еще никогда не было. — Лермонтов чувствует: это прекрасно, потому что это всегда было.

Весь жизненный опыт ничтожен перед опытом вечности. По сравнению с блаженством —

Тех дней, когда в жилищах света
Блистал он, чистый херувим, —

все земные радости — «скучные песни»:

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Маленький мальчик, который вчера играл в лошадки или солдатики, сегодня решает:

Пора уснуть последним сном:
Довольно в мире пожил я,
Обманут в жизни был во всем
И ненавидя, и любя[52].

Едва взглянув на мир, произносит свой безгневный и беспощадный приговор: *«жалок мир»*.

Тут, конечно, и отзвук Байрона; но Байрон только вскрывает в нем то, что всегда было как данное, вечное.

Что говорит ребенок, — повторяет взрослый:

...жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка.

Никаких особенных разочарований или утрат не произошло в жизни его между тем первым ребяческим лепетом и этим последним воплем отчаяния, в котором как бы зияет уже «тьма кромешная»; ничего нового не узнал, только *вспомнил* старое.

...Им в жизни нет уроков,
Их чувствам повторяться не дано[53], —

говорит он о себе подобных.

Знает все, что будет во времени, потому что знает все, что было в вечности.

...Много было взору моему
Доступно и понятно потому,
Что узами земными я не связан
И вечностью и знанием *наказан*[54].

«Наказан» в жизни за преступление до жизни.

Как другие вспоминают прошлое, так он предчувствует или, вернее, тоже *вспоминает будущее* — словно снимает с него покровы, один за другим, — и оно просвечивает сквозь них, как пламя сквозь ткань. Кажется, во всемирной поэзии нечто единственное — это воспоминание будущего.

На шестнадцатом году жизни — первое видение смерти:

На месте казни, гордый, хоть презренный,
Я кончу жизнь мою[55].

Через год:

Я предузнал мой жребий, мой конец:
Кровавая меня могила ждет[56].

Через шесть лет:

Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет[57].

И наконец, в 1841 году, в самый год смерти — «Сон» — видение такой ужасающей ясности, что секундант Лермонтова, кн. Васильчиков, описывая дуэль через 30 лет, употребляет те же слова, как Лермонтов. — «В правом боку дымилась рана, а в левом сочилась кровь», — говорит кн. Васильчиков[58].

Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь сочилася моя, —

говорит Лермонтов.

Это «воспоминание будущего», воспоминание прошлой вечности кидает на всю его жизнь чудесный и страшный отблеск: так иногда последний луч заката из-под нависших туч освещает вдруг небо и землю неестественным заревом.

VI

Христианское «не от мира сего» хотя и подобно, но лишь в противоположности своей подобно лермонтовскому —

Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них[59].

В христианстве — движение от «сего мира» к тому, *отсюда туда*; у Лермонтова обратное движение — *оттуда сюда*.

Это сказывается не только во внутреннем духовном существе, но и во внешнем телесном облике.

«В наружности Лермонтова, — вспоминает И. С. Тургенев, — было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Вся его фигура, приземистая, кривоно-

гая, с большой головой на сутулых плечах, возбуждала ощущение неприятное» [60]. — «Почему-то внимание каждого и не знавшего его невольно на нем останавливалось» [61]. — «Все от него отшатнулись, — рассказывает университетский товарищ Лермонтова, — а между тем что-то непонятное, таинственное влекло к нему» [62]. — «Разговор его похож на то, как будто кто-нибудь скребет по стеклу» [63].

«— Позвольте спросить вас, Лермонтов, какую это книгу вы читаете?

Он оторвался от чтения; как удар молнии, сверкнули его глаза — трудно было выдержать этот насквозь пронизывающий взгляд.

— Для чего вам знать?.. Содержание книги вас не может интересовать.

Как бы ужаленный, я бросился от него» [64].

Одна светская женщина уверяет, что глаза Лермонтова «имели магнетическое влияние» [65]. Иногда те, на кого он смотрел пристально, должны были выходить в другую комнату, не будучи в состоянии вынести этот взгляд.

Если бы довести до конца это первое бессознательное впечатление, то пришлось бы его выразить так: в человеческом облике *не совсем человек*; существо иного порядка, иного измерения; точно метеор, заброшен к нам из каких-то неведомых пространств.

> Как метеор, игрой судьбы случайной,
> Он пролетел грозою между нас [66].

Кажется, он сам если не сознавал ясно, то более или менее смутно чувствовал в себе это «не совсем человеческое», чудесное или чудовищное, что надо скрывать от людей, потому что *этого* люди никогда не прощают.

Отсюда — бесконечная замкнутость, отчужденность от людей, то, что кажется «гордыней» и «злобою». Он мстит миру за то, что сам не от мира сего; мстит людям за то, что сам «не совсем человек». — «И никого-то он не любит», — жаловались на него бабушке [67]. — Бесконечная сила отталкивания: «как бы ужаленный, я бросился от него». Точно заряженная лейденская банка: кто ни прикоснется, отскакивает.

Отсюда и то, что кажется «лживостью». — «Лермонтов всегда и со всеми лжет» [68]. — Лжет, чтобы не узнали о нем страшную истину.

Звери слышат человечий запах. Так люди слышат в Лермонтове запах *иной породы*. Одни, особенно женщины, по перво-

бытному греху любопытства, влекутся к нему, видят в нем «демона», как тогда говорили или, как теперь говорят, «сверхчеловека»; другие отходят от него с отвращением и ужасом: «ядовитая гадина», «антихрист»; или накидываются с яростью, чтобы загрызть, как собаки загрызают волка за то, что от него несобачий запах.

Отсюда наконец и то, что кажется в нем «пошлостью». Обыкновенного тщеславия, желания быть не как все у Лермонтова не было, потому что в этом смысле ему и желать было нечего; скорее могло у него быть обратное тщеславие — желание *быть как все.*

«Ведь я страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм, — говорит черт Ивану Карамазову. — Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения... Я здесь все ваши привычки принимаю: я в баню торговую полюбил ходить... люблю с попами и купцами париться... Моя мечта — это воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху».

Все пошлости Лермонтова — разврат «Маёшки» [69] в школе гвардейских подпрапорщиков, «свинство», хулиганство с женщинами — не что иное, как безумное бегство от «фантастического», от «неопределенных уравнений», безумное желание «воплотиться окончательно в семипудовую купчиху».

И когда люди наконец решают: «Да это вовсе не великий, а самый обыкновенный человек», — он рад, этого-то ему и нужно: слава Богу, поверили, что как все, точь-в-точь как все! Удалось-таки втиснуть четвертое измерение в третье, «забыть незабвенное», «попариться» и согреться хоть чуточку в «торговой бане» от леденящего холода междупланетных пространств!

Это извращение, может быть, гораздо худшее зло, чем обыкновенная человеческая пошлость; но не надо забывать, что зло это иного порядка, — не следует смешивать эти два порядка, как делает Вл. Соловьев в своем суде над Лермонтовым.

До какой степени «пошлость» его — только болезненный выверт, безумный надрыв, видно из того, с какою легкостью он сбрасывает ее, когда хочет.

Кажется, пропал человек, залез по уши в грязь, засел в ней «прочно, как лягушка в тине», так что и не выбраться. Но вот, после двух лет разврата и пошлости, стоило только приехать близкому человеку, другу любимой женщины, — и «двух страшных лет как не бывало» [70].

С души как бремя скатится,
Сомненья далеко,
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Такое же мгновенное освобождение от пошлости происходит с ним после дуэли Пушкина. У Лермонтова явилась мысль вызвать убийцу. Когда лучший друг Лермонтова, Столыпин, заметил, шутя, что у него «слишком раздражены нервы», Лермонтов набросился на Столыпина чуть не с кулаками и закричал, чтоб он сию же минуту убирался, иначе он за себя не отвечает. — «Mais il est fou à lier!» * — воскликнул, уходя, Столыпин [71].

Стихотворение «На смерть Пушкина» признано было в придворных кругах за «воззвание к революции» [72]. Это, конечно, вздор: далеко было Лермонтову до революции. Но недаром сравнивает его Достоевский с декабристом Мих. Луниным [73]: при других обстоятельствах и Лермонтов мог бы кончить так же, как Лунин.

В детстве он напускался на бабушку, когда она бранила крепостных, выходил из себя, когда вели кого-нибудь наказывать, и бросался на отдавших приказание с палкою, с ножом, — что под руку попало [74].

Однажды в Пятигорске, незадолго до смерти, обидел неосторожным словом жену какого-то маленького чиновника и потом бегал к ней, извинялся перед мужем, так что эти люди не только простили его, но и полюбили, как родного [75].

Бабушка Лермонтова, после смерти внука, оплакивала его так, что веки на глазах ослабели, и она не могла их поднять [76]. Кое-что знала она о «ядовитой гадине», чего не знали Вл. Соловьев и Достоевский.

Однажды, после долгих лет разлуки с любимой женщиной, которая вышла замуж за другого, увидел он дочь ее, маленькую девочку. Долго ласкал ребенка, наконец горько заплакал и вышел в другую комнату. Тогда же написал стихотворение «Ребенку» [77]:

О грезах юности томим воспоминаньем,
С отрадой тайною и тайным содроганьем,
Прекрасное дитя, я на тебя смотрю.
О, если б знало ты, как я тебя люблю!..

Должно быть, в эту минуту лицо его было особенно похоже на лицо его матери: исчез разлад между слишком умным, тя-

* Но ведь он просто бешеный! (*фр.*). — *Сост.*

желым взором и «детски нежным выражением губ»; в глазах была небесная мудрость, а в губах земная скорбь любви. И если бы тогда увидели его Вл. Соловьев и Достоевский, то, может быть, поняли бы, что не разгадали чего-то самого главного в этой «душе печальной, незнакомой счастью, но нежной, как любовь» [78].

«Какая нежная душа в нем!» — воскликнул Белинский [79]. И тот же университетский товарищ, который, заговорив с Лермонтовым, отскочил, «как ужаленный», заключает свой рассказ: «Он имел душу добрую, я в этом убежден». — «Недоброю силою веяло от него», — говорит Тургенев.

Что же, наконец, добрый или недобрый?

И то, и другое. Ни то, ни другое.

Самое тяжелое, «роковое» в судьбе Лермонтова — не окончательное торжество зла над добром, как думает Вл. Соловьев, а бесконечное раздвоение, колебание воли, *смешение* добра и зла, света и тьмы.

Он был похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет [80].

Это и есть премирное состояние человеческих душ, тех нерешительных ангелов, которые в борьбе Бога с дьяволом не примкнули ни к той, ни к другой стороне. Для того чтобы преодолеть ложь раздвоения, надо смотреть не назад, в прошлую вечность, где борьба эта началась, а вперед, в будущую, где она окончится с участием нашей собственной воли. Лермонтов слишком ясно видел прошлую и недостаточно ясно будущую вечность: вот почему так трудно, почти невозможно ему было преодолеть ложь раздвоения.

«Верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные», — говорит Печорин. Но это — «необъятная сила» в пустоте, сила метеора, неудержимо летящего, чтобы разбиться о землю. Воля без действия, потому что без точки опоры. Все может и ничего не хочет. Помнит, *откуда*, но забыл, *куда*.

«Зачем я жил? — спрашивает себя Печорин, — для какой *цели* я родился?». — Категория цели, свободы открывается в будущей вечности; категория причины, необходимости — в прошлой.

Вот почему у Лермонтова так поразительно сильно чувство вечной необходимости, чувство рока — «фатализм». Все, что будет во времени, было в вечности; нет опасного, потому что нет случайного.

Кто близ небес, тот не сражен земным[81].

Отсюда — бесстрашие Лермонтова, игра его со смертью.

«Тенгинского пехотного полка поручик Лермонтов, — сказано в донесении одного кавказского генерала, — во время штурма неприятельских завалов на реке Валерике имел поручение наблюдать за действием передовой штурмовой колонны, что было сопряжено с величайшею для него опасностью от неприятеля, скрывавшегося в лесу за деревьями и кустами. Но офицер этот исполнил возложенное на него поручение с отличным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы»[82].

За экспедицию в Большую Чечню представили его к золотой сабле[83].

Игра со смертью для него почти то же, что в юнкерской школе игра с железными шомполами, которые он гнул в руках и вязал в узлы, как веревки.

«Никогда не забуду того спокойного, почти веселого выражения, которое играло на лице его перед дулом пистолета, уже направленного на него», — рассказывает кн. Васильчиков о последних минутах Лермонтова[84].

Не совсем человек — это сказывается и в его отношении к смерти. Положительного религиозного смысла, может быть, и не имеет его бесстрашие, но оно все-таки кладет на личность его неизгладимую печать подлинности: хорош или дурен, он, во всяком случае, не казался, а был тем, чем был. Никто не смотрел в глаза смерти так прямо, потому что никто не чувствовал так ясно, что смерти нет.

Кто близ небес, тот не сражен земным.

Когда я сомневаюсь, есть ли что-нибудь кроме здешней жизни, мне стоит вспомнить Лермонтова, чтобы убедиться, что есть. Иначе в жизни и в творчестве его все непонятно — почему, зачем, куда, откуда, — главное, куда?

VII

Лермонтов первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле.

Пушкин почти не касался этого вопроса. Трагедия разрешалась для него примирением эстетическим. Когда же случилось ему однажды откликнуться и на вопрос о зле, как на все откликался он, подобно «эхо» —

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты нам дана?[85] —

то, вместо религиозного ответа, удовольствовался он плоскими стишками известного сочинителя православного катехизиса, митрополита Филарета[86], которому написал свое знаменитое послание:

И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

А. И. Тургенев описывает, минута за минутой, предсмертные страдания Пушкина: «Ночью он кричал ужасно, почти упал на пол в конвульсии страдания. — Теперь (в полдень) я опять входил к нему; он страдает, повторяя: "*Боже мой, Боже мой! что это?..*" И сжимает кулаки в конвульсии»[87].

Вот в эти-то страшные минуты не утолило бы Пушкина примирение эстетическое; православная же казенщина митрополита Филарета показалась бы ему не «арфою серафима», а шарманкою, вдруг заигравшею под окном во время агонии.

«Боже мой, Боже мой! что это?» — с этим вопросом, который явился у Пушкина только в минуту смерти, Лермонтов прожил всю жизнь.

Почему, зачем, откуда зло? Если есть Бог, то как может быть зло? Если есть зло, то как может быть Бог?

Вопрос о зле связан с глубочайшим вопросом теодицеи, оправдания Бога человеком, состязания человека с Богом.

«О, если б человек мог иметь состязание с Богом, как сын человеческий с ближним своим! Скажу Богу: не обвиняй меня; объяви мне, за что Ты со мною борешься?»[88]

Богоборчество Иова повторяется в том, что Вл. Соловьев справедливо называет у Лермонтова «тяжбою с Богом»: «Лермонтов, — замечает Вл. Соловьев, — говорит о Высшей воле с какою-то *личною обидою*».

Эту человеческую обиженность, оскорбленность Богом выразил один из современных русских поэтов:

Я — это Ты, о Неведомый,
Ты, в моем сердце обиженный[89].

Никто никогда не говорил о Боге с такою личною обидою, как Лермонтов:

Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей?[90]

Никто никогда не обращался к Богу с таким спокойным вызовом:

И пусть меня накажет Тот,
Кто изобрел мои мученья [91].

Никто никогда не благодарил Бога с такою горькою усмешкою:

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил [92].

Вл. Соловьев осудил Лермонтова за богоборчество. Но кто знает, не скажет ли Бог судьям Лермонтова, как друзьям Иова: «Горит гнев Мой за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб Мой Иов» [93] — раб Мой Лермонтов.

В книге Бытия говорится о борьбе Иакова с Богом:

«И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари. И увидел, что не одолевает его, и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. — И сказал ему: отпусти Меня, ибо взошла заря. — Иаков сказал: не отпущу Тебя, доколе не благословишь меня» [94].

Вот что окончательно забыто в христианстве — святое богоборчество. Бог не говорит Иакову: «Смирись, гордый человек!» — а радуется буйной силе его, любит и благословляет за то, что не смирился он до конца, до того, что говорит Богу: «Не отпущу Тебя». — Нашему христианскому смирению это кажется пределом кощунства. Но это святое кощунство, святое богоборчество положено в основу Первого Завета, так же как борение Сына до кровавого пота — в основу Второго Завета: «Тосковал и был в борении до кровавого пота», — сказано о Сыне Человеческом [95].

Я — это Ты, о Неведомый,
Ты, в моем сердце обиженный.

Тут какая-то страшная тайна, какой-то «секрет», как выражается черт Ивана Карамазова, — секрет, который нам «не хотят открыть, потому что тогда исчезнет необходимый минус и наступит конец всему». Мы только знаем, что от богоборчества есть два пути одинаково возможные — *к богоотступничеству и к богосыновству*.

Нет никакого сомнения в том, что Лермонтов идет от богоборчества, но куда — к богоотступничеству или богосыновству — вот вопрос.

Вл. Соловьев не только не ответил, но и не понял, что тут вообще есть вопрос. А между тем ответом на него решается все в религиозных судьбах Лермонтова.

Как царь немой и гордый, он сиял
Такой волшебно-сладкой красотою,
Что было страшно[96], —

говорит Лермонтов о своем Демоне.

«Он не сатана, он просто черт, — говорит Ив. Карамазов о своем черте, — раздень его и наверно отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки».

Вся русская литература есть, до некоторой степени, борьба с демоническим соблазном, попытка раздеть лермонтовского Демона и отыскать у него «длинный, гладкий хвост, как у датской собаки». Никто, однако, не полюбопытствовал, действительно ли Демон есть дьявол, непримиримый враг Божий.

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Никто этому не поверил; но что это не ложь или, по крайней мере, не совсем ложь, видно из того, что Демон вообще лгать не умеет: он лишен этого главного свойства дьявола, «отца лжи», так же как и другого — смеха. Никогда не лжет, никогда не смеется. И в этой правдивой важности есть что-то детское, невинное. Кажется иногда, что у него, так же как у самого Лермонтова, «тяжелый взор странно <не> согласуется с выражением почти детски-нежных губ».

Сам поэт знает, что Демон его не дьявол или, по крайней мере, не только дьявол:

То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик, о нет!
Он был похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Почти то же говорит Лермонтов о себе самом:

Я к состоянью этому привык:
Но ясно б выразить его не мог
Ни демонский, ни ангельский язык[97].

Но если Демон не демон и не ангел, то кто же?

Не одно ли из тех двойственных существ, которые в борьбе дьявола с Богом не примкнули ни к той, ни к другой сторо-

не? — не душа ли человеческая до рождения? — не душа ли самого Лермонтова в той прошлой вечности, которую он так ясно чувствовал?

Если так, то трагедия Демона есть исполинская проекция в вечность жизненной трагедии самого поэта, и признание Демона:

Хочу я с небом примириться, —

есть признание самого Лермонтова, первый намек на богосыновство в богоборчестве.

«В конце концов я помирюсь», — говорит черт Ивану Карамазову.

Ориген утверждал, что в конце концов дьявол примирится с Богом. Христианством отвергнуто Оригеново учение, действительно выходящее за пределы христианства. Тут какое-то новое, пока еще едва мерцающее откровение, которое соединяет прошлую вечность с будущей: в прошлой — завязалась, в будущей — разрешится трагедия зла.

Но кто же примирит Бога с дьяволом? На этот вопрос и отвечает лермонтовский демон: любовь как влюбленность, Вечная Женственность:

Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом.

И этот ответ — не отвлеченная метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал.

VIII

«Кто мне поверит, что я знал любовь, имея 10 лет от роду? К моим кузинам приходила одна дама с дочерью, девочкой лет девяти. Я ее видел там. Я не помню, хороша собою была она или нет... Один раз я вбежал в комнату. Она была тут и играла с кузиною в куклы: мое сердце затрепетало, ноги подкосились. Я тогда ни о чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть сильная, хотя и ребяческая; это была истинная любовь; с тех пор я еще не любил так... Надо мной смеялись и дразнили... Я плакал потихоньку, без причины; желал ее ви-

деть; а когда она приходила, я не хотел или стыдился войти в комнату; я не хотел говорить о ней и убегал, слыша ее названье (теперь я забыл его), как бы страшась, чтобы биение сердца и дрожащий голос не объяснили другим тайну, непонятную для меня самого. *Я не знаю, кто была она, откуда.* И поныне мне неловко как-то спросить об этом: может быть, спросят и меня, как я помню, когда они позабыли; или подумают, что брежу, *не поверят в ее существование* — это было бы мне больно!.. Белокурые волосы, голубые глаза быстрые, непринужденность — нет, с тех пор я ничего подобного не видал, *или это мне кажется*, потому что я никогда так не любил, как в тот раз... И так рано, в 10 лет. О, эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!..» [98]

Десятилетний мальчик Лермонтов мог бы сказать своей девятилетней возлюбленной, как Демон Тамаре:

В душе моей с начала мира
Твой образ был напечатлен.

Это — воспоминание о том, что было до рождения, видение прошлой вечности —

Тех дней, когда в жилище света
Блистал он, чистый херувим...

Всю жизнь преследует его это видение —

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

«1830. Мне 15 лет. — Я однажды, три года назад, украл у одной девушки, которой было 17 лет и потому безнадежно любимой мною, бисерный синий шнурок. Он и теперь у меня хранится. — Как я был глуп!» [99]

Наконец, в последний раз мечта воплотилась или только забрезжила сквозь плоть.

«Будучи студентом, — рассказывает очевидец, — Лермонтов был страстно влюблен в Варвару Александровну Лопухину. Как сейчас помню ее ласковый взгляд и светлую улыбку; ей было 15—16 лет, мы же были дети и сильно дразнили ее; у нее на лбу над бровью чернелось маленькое родимое пятнышко; и мы всегда приставали к ней, повторяя: "У Вареньки родинка, Варенька уродинка!" Но она, добрейшее создание, никогда не сердилась. — Чувство к ней Лермонтова было безотчетно, но

истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей»[100].

Родные выдали Вареньку за богатого и ничтожного человека, Бахметева[101]. Может быть, она любила мужа, была верною женою, доброю матерью, но никогда не могла забыть Лермонтова и втайне страдала, так же как он, хотя, по всей вероятности, не сознавала ясно, отчего страдает.

Они любили друг друга так долго и нежно...
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты иль хладны их краткие речи.

Он пишет ей через много лет разлуки:

Душою мы друг другу чужды,
Да вряд ли есть родство души[102].

И вот сквозь тысячи измен, сквозь неимоверную пошлость, «свинство», хулиганство с женщинами — он верен ей одной, любит ее одну:

И я твержу один, один
Люблю, люблю одну...[103]

Говорит ей просто:

...вас
Забыть мне было невозможно.
И к этой мысли я привык;
Мой *крест* несу я без роптанья[104].

Любовь — «крест», великий и смиренный подвиг. Тут конец бунта, начало смирения, хотя, может быть, и не того, которого требует Вл. Соловьев.

«От нее осталось мне только одно имя, которое в минуты тоски привык я произносить, как молитву»[105].

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу;
И брошусь из битвы
Ему я навстречу[106].

Святая любовь, но святая не христианскою святостью; во всяком случае, не бесплотная и бескровная любовь «бедного рыцаря» к Прекрасной Даме[107] — Lumen Coeli, Sancta Rosa*.

---

* Свет Небес, Святая Роза (*лат.*). — *Сост.*

Там, в христианской святости — движение от земли к небу, отсюда туда; здесь, у Лермонтова, — от неба к земле, оттуда сюда.

...Небо не сравняю
Я с этою землей, где жизнь влачу мою:
Пускай на ней блаженства я не знаю, —
По крайней мере, я люблю[108].

«Я страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм». — Видение бедного рыцаря — тоже «фантастическое», тоже «неопределенное уравнение». Но вот пляска Тамары — тут все определено, «все очерчено — тут формула, тут геометрия». — И вот еще родимое пятнышко над бровью Вареньки. «Душою мы друг другу чужды» — но родинка роднее души.

Чудесные рассказываю тайны...[109]

«А Варвара Александровна будет зевать за пяльцами и наконец уснет от моего рассказа»[110], — пишет Лермонтов.

Зевающая Беатриче немыслима. А вот зевающая Варенька — ничего, и даже лучше, что она так просто зевает. Чем более она простая, земная, реальная, тем более страсть его становится нездешнею.

Люблю тебя нездешней страстью,
Как полюбить не можешь ты, —
Всем упоением, всею властью
Бессмертной мысли и мечты[111].

Для христианства «нездешнее» значит «бесстрастное», «бесплотное»; для Лермонтова наоборот: самое нездешнее — самое страстное; огненный предел земной страсти, огненный источник плоти и крови — не *здесь*, а *там*.

Я перенес земные страсти
Туда с собой[112].

И любовь его — оттуда сюда. Не жертвенный огонь, а молния.

Посылая Вареньке список «Демона», Лермонтов в посвящении поэмы с негодованием несколько раз перечеркнул букву *Б.* — Бахметевой и поставил *Л.* — Лопухиной[113]. С негодованием зачеркнул христианский брак: лучше бы она вышла на улицу и продала себя первому встречному, чем это прелюбодеяние, прикрытое христианским таинством.

Но почему же Лермонтов не женился на Вареньке?

Моя воля надеждам противна моим:
Я люблю и страшусь быть взаимно любим[114].

«Как бы страстно я ни любил женщину, — говорит Печорин, — если она даст мне только почувствовать, что я должен на ней жениться — прости любовь! Мое сердце превращается в камень... Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь мою, даже честь поставлю на карту, но свободы моей не продам. Этой какой-то врожденный страх — необъяснимое предчувствие... Ведь есть люди, которые безотчетно боятся пауков, тараканов, мышей».

В этом омерзении к христианскому браку, разумеется, преувеличение — та мстительная злоба, с которою перечеркнул он букву *Б.* в посвящении «Демона». Но тут есть и более глубокое, метафизическое отвращение, отталкивание одного порядка от другого: ведь предельная святость христианская вовсе не брак, а безбрачие, бесстрастие; предельная святость у Лермонтова — «нездешняя страсть» и, может быть, какой-то иной, нездешний, брак. Вот почему любовь его в христианский брак не вмещается, как четвертое измерение в третье. Христианский брак — эту сомнительную сделку с недостижимою святостью безбрачия — можно сравнить с Евклидовой геометрией трех измерений, а любовь Лермонтова с геометрией Лобачевского, «геометрией четвертого измерения».

Превращение Вареньки в законную супругу Лермонтова — все равно что превращение Тамары в «семипудовую купчиху», о которой может мечтать не демон, а только черт с «хвостом датской собаки».

Тамару от Демона отделяет стена монастырская, в сущности та же стена христианства, которая отделила Вареньку от Лермонтова. Когда после смерти Тамары Демон требует ее души у Ангела, тот отвечает:

Она страдала и любила,
И рай открылся для любви.

Но если рай открылся для нее, то почему же и не для Демона? Он ведь так же любил, так же страдал. Вся разница в том, что Демон останется верен, а Тамара изменит любви своей. В метафизике ангельской явный подлог: не любовь, а измена любви, ложь любви награждаются христианским раем.

Этой-то измены и не хочет Лермонтов и потому не принимает христианского рая.

Я видел прелесть *бестелесных*
И тосковал,
Что образ твой в чертах небесных
Не узнавал[115].

Не узнавал маленького родимого пятнышка над бровью Вареньки.

Христианской «бестелесности», бесплотности не принимает потому, что предчувствует какую-то высшую святыню плоти.

«Я, может быть, скоро умру и, несмотря на это, я не могу думать о будущей жизни — я думаю только о тебе», — пишет Вера-Варенька Печорину-Лермонтову[116]. И он отвечает ей из того мира в этот, оттуда сюда:

Любви безумного томленья,
Жилец могил,
В стране покоя и забвенья
Я не забыл.

Есть ужас, который для него ужаснее христианского ада:

...смерть пришла, наступило за гробом свиданье,
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Вот чего он не может простить христианству.

Покоя, мира и забвенья
Не надо мне!

Не надо будущей вечности без прошлой, правды небесной без правды земной.

Что мне сиянье Божьей власти
И рай святой!
Я перенес *земные страсти*
Туда с собой.

Смутно, но неотразимо чувствует он, что в его непокорности, бунте против Бога есть какой-то божественный смысл.

Когда б в покорности незнанья
Нас жить Создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил.
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться[117].

Должно свершиться соединение правды небесной с правдой земной, и, может быть, в этом соединении окажется, что есть другой, настоящий, рай, —

На небе иль в *другой* пустыне
Такое место, где любовь
Предстанет нам, как ангел нежный,
И где тоски ее мятежной
Душа узнать не может вновь.

Недаром же и в самом христианстве некогда был не только небесный идеализм, но и земной реализм, не только умерщвление, но и воскресение плоти.

Ежели плоть Христа воскресшего — иная, «прославленная» и вместе с тем точно такая же, как при жизни, — даже до крестных язв, по которым узнали Его ученики, то, может быть, и Варенька воскреснет иною, более прекрасною и вместе с тем точно такою же, даже до маленького родимого пятнышка над бровью, по которому ее узнает Лермонтов. Может быть, и *там*, как *здесь*, какие-то веселые дети будут играть с нею и петь: «У Вареньки родинка, Варенька уродинка!» И со «звуками небес» сольются эти не «скучные песни земли». И может быть, Лермонтов примет этот настоящий рай. — А если примет, то конец бунту в любви, конец богоборчеству в богосыновстве.

Но для того чтобы этого достигнуть, надо принять, исполнить до конца и преодолеть христианство. Трагедия Лермонтова в том, что он христианства преодолеть не мог, потому что не принял и не исполнил его до конца.

Он борется с христианством не только в любви к женщинам, но и в любви к природе, и в этой последней борьбе трагедия личная расширяется до вселенской, из глубины сердечной восходит до звездных глубин.

IX

«Когда я его видел в Сулаке, — рассказывает один из кавказских товарищей Лермонтова, — он был мне противен необычайною своею неопрятностью. Он носил красную канаусовую рубашку, которая, кажется, никогда не стиралась и глядела почерневшею из-под вечно расстегнутого сюртука. Гарцевал на белом, как снег, коне, на котором, молодецки заломив холщовую шапку, бросался на чеченские завалы. — Собрал какую-то шайку грязных головорезов. Совершенно входя в их образ жизни, спал на голой земле, ел с ними из одного котла и разделял все трудности похода» [118].

«Я находился в беспрерывном странствии, — пишет Лермонтов Раевскому. — Одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское... Для меня горный воздух — бальзам: хандра к черту, сердце бьется, грудь высоко дышит, ничего не надо в эту минуту» [119].

Опрощением Лермонтова предсказано опрощение Л. Толстого, солдатскою рубахою Лермонтова — мужичий полушубок Л. Толстого; на Кавказе Лермонтов кончил, Л. Толстой начал.

Как из лермонтовского демонизма, богоборчества вышел Достоевский — христианский бунт Ив. Карамазова, так из лермонтовской природы вышел Л. Толстой — языческое смирение дяди Ерошки[120]. Можно бы проследить глубокое, хотя скрытое, влияние Лермонтова на Л. Толстого — в гораздо большей степени, чем Пушкина.

«Валерик» — первое во всемирной литературе явление того особенного русского взгляда на войну, который так бесконечно углубил Л. Толстой. Из этого горчичного зерна выросло исполинское дерево «Войны и мира».

Я думал: жалкий человек!
Чего он хочет? Небо ясно,
Под небом места много всем;
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он. — Зачем?

Противоположение культурного и естественного состояния как «войны и мира» — вот метафизическая ось, на которой вращается вся звездная система толстовского творчества.

«Удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, — говорит Лермонтов — мы невольно становимся *детьми*: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой *была* некогда и, верно, *будет* когда-нибудь опять»[121].

Была и будет. Была в прошлой — будет в будущей вечности.

...верь мне: помощи людской
Я не желал, я был чужой
Для них навек, как зверь степной.

Дядя Ерошка мог бы повторить это признание Мцыри.

Мцыри значит «монастырский послушник». Та же стена монастырская, стена христианства отделяет его от природы, как Лермонтова от Вареньки, Демона от Тамары.

И вспомнил я ваш темный храм
И вдоль по треснувшим стенам
Изображения святых...
...как взоры их
Следили медленно за мной
С угрозой мрачной и немой...

Христианская святость — неземная угроза, неземная ненависть; — а у Мцыри неземная любовь к земле. Вот почему не

принимает и он, как Демон, как сам Лермонтов, христианского рая:

...за несколько минут
Между крутых и диких скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял!

И здесь, в любви к природе, как там, в любви к женщине, — то же кощунство, за которым, может быть, начало какой-то новой святыни.

И с этой мыслью я засну
И никого не прокляну.

Неземная любовь к земле — особенность Лермонтова, едва ли не единственная во всемирной поэзии.

Если умершие продолжают любить землю, то они, должно быть, любят ее именно с таким чувством невозвратимой утраты, как он. Это — обратная христианской земной тоске по небесной родине — небесная тоска по родине земной.

Кажется иногда, что и он, подобно своему шотландскому предку колдуну Лермонту, «похищен был в царство фей» и побывал у родников созданья[122].

«Где был ты, когда Я полагал основания земли?»[123] — на этот вопрос никто из людей с таким правом, как Лермонтов, не мог бы ответить Богу: я был с Тобою.

Вот почему природа у него кажется первозданною, только что вышедшей из рук Творца, пустынною, как рай до Адама.

И все природы голоса
Сливались тут; не раздался
В торжественный хваленья час
Лишь человека гордый глас[124].

Никто так не чувствует, как Лермонтов, человеческого отпадения от божеского единства природы:

Тем я несчастлив, добрые люди,
Что звезды и небо — звезды и небо,
А я — человек...[125]

Никто так не завидует холоду вольных стихий:

Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Он больше чем любит, он влюблен в природу, как десятилетний мальчик в девятилетнюю девочку «с глазами, полными

лазурного огня». — «Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде голубого неба» [126].

Для того чтобы почувствовать чужое тело как продолжение своего, надо быть влюбленным. Лермонтов чувствует природу, как тело возлюбленной.

Ему больно за камни:

И железная лопата
В каменную грудь,
Добывая медь и злато,
Врежет страшный путь.

Больно за растения:

Изрублены были тела их потом
И медленно жгли их до утра огнем.

Больно за воду — Морскую Царевну:

Очи одела смертельная мгла...
Бледные руки хватают песок,
Шепчут уста непонятный упрек —

упрек всех невинных стихий человеку, своему убийце и осквернителю.

Последняя тайна природы — тайна влюбленности.

Влюбленный утес-великан плачет о тучке золотой. Одинокая сосна грустит о прекрасной пальме. И разделенные потоком скалы хотят обнять друг друга:

Но дни бегут, бегут года —
Им не сойтися никогда [127].

И волны речные — русалки — поют:

Расчесывать кольца шелковых кудрей
Мы любим во мраке ночей,
И в чело, и в уста мы красавца не раз
Целовали в полуденный час [128].

И желание смерти — желание любви:

Чтоб весь день, всю ночь мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел.

В предсмертном бреду Мцыри песня маленькой рыбки-русалочки —

О милый мой! не утаю,
Что я тебя люблю,

Люблю, как вольную струю,
Люблю, как жизнь мою, —

эта песня возлюбленной напоминает песню матери: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал. — Ее певала мне покойная мать» [129].

Вечное Материнство и Вечная Женственность, то, что было до рождения, и то, что будет после смерти, сливаются в одно.

«В Столярном переулке у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27...

Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями; дома казались грязны и темны; лица прохожих были зелены; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет... Вдруг на дворе заиграла шарманка; она играла какой-то старинный немецкий вальс: Лугин слушал, слушал; ему стало ужасно грустно» [130].

Это начало неоконченной повести Лермонтова — тоже предсмертного бреда — есть начало всего Достоевского с его Петербургом, «самым фантастическим и будничным из всех городов» [131]. Тут все знакомое: и мокрый, как будто «теплый» снег, и «шарманка, играющая немецкий вальс», от которого и Раскольникову, как Лугину, станет «ужасно грустно» [132] и полусумасшедший герой из «подполья» [133], и, наконец, это привидение, «самое обыкновенное привидение», как выражается Свидригайлов [134].

«Показалась фигура в полосатом халате и туфлях: то был седой сгорбленный старичок.

— Не угодно ли я вам промечу штосс?»

Кто этот старичок? Он вышел из поясного портрета, изображающего человека лет сорока, у которого «в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно».

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет...

Я к состоянью этому привык,
Хоть ясно б выразить его не мог
Ни демонский, ни ангельский язык [135].

Да уж полно, не старый ли это наш знакомец? Не тот ли, который некогда «сиял такой волшебно-сладкой красотою»? Не Демон ли?

Но если это он, то как постарел, одряхлел он, съежился, сморщился, сделался пустым, прозрачным и призрачным,

словно старая кожа змеи, из которой она выползла. Оказался самым обыкновенным чертом с «хвостом датской собаки».

Любил и я в былые годы
В невинности души моей
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.
Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык[136].

Наскучил «демонизм». Печорин-Демон все время зевает от скуки. «Печорин принадлежал к толпе», — говорит Лермонтов: к толпе, т. е. к пошлости. — «Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения... Болезнь указана», — заключает Лермонтов. — «Я иногда себя презираю», — признается сам Печорин. — «Жальче его никто никогда не был», — замечает Максим Максимыч.

В Демоне был еще остаток дьявола. Его-то Лермонтов и преодолевает, от него-то и освобождается, как змея от старой кожи. А Вл. Соловьев эту пустую кожу принял за змею.

Так вот кто старичок-привидение: воплощение древнего хаоса в серенькой петербургской слякоти, воплощение природы как бездушной механики, бездушной материи, у которой в плену душа вселенной, Вечная Женственность. Для того чтобы освободить ее из плена, человек собственную душу свою ставит на карту.

«— У меня в банке вот это, — говорит старичок.

— Это? Что это?

Лугин обернул голову... минутного взгляда было бы довольно, чтобы проиграть душу. То было чудное и божественное видение».

Видение Вечной Женственности.

«С этой минуты Лугин решился играть, пока не выиграет; эта цель сделалась целью его жизни... Она — не знаю как назвать ее — она, казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда освободится от ига несносного старика, и, всякий раз когда карта Лугина была убита, она с грустным взором оборачивала к нему глаза». — Как та девятилетняя девочка — «с глазами полными лазурного огня».

«Глаза говорили: подожди, я буду твоею — я тебя люблю».

«То было одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя *новую природу*,

лучше и полнее той, к которой она прикована», — заключает Лермонтов.

Знайте же, вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет...
Все, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей, —
Все совместит красота неземная,
Чище, сильней, и живей, и *полней*[137], —

говорит Вл. Соловьев. «Новая природа — *полнее* той, к которой душа прикована», — говорит Лермонтов.

Тут вечные враги — Каин и Авель русской литературы — неожиданно встретились и обнялись, как братья-близнецы.

Но недаром близнецы враждуют. У Вл. Соловьева Вечная Женственность хотя и «сходит на землю», но сомнительно, чтобы дошла до земли: она все еще слишком неземная, потому что слишком христианская; у Лермонтова она столь же земная, как и небесная, может быть, даже более земная, чем небесная; она и Варенька с родимым пятнышком, и девочка, играющая в куклы, и покойная мать, напевающая колыбельную песню, и «мать сыра земля», та самая, на которую Мцыри, беглец из христианства, упал —

И в исступленье зарыдал...
И слезы, слезы потекли
В нее горючею росой.

«Мать сыра земля» — «земля Божья» — Матерь Божья.

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в мире безродного,
Но поручить хочу душу невинную
Теплой Заступнице мира холодного.

В записной книжке Лермонтова найдены выписки из Посланий Апостольских. Тут же заметка кн. А. Одоевского: «Эти выписки имели отношение к религиозным спорам между мною и Лермонтовым»[138].

Замечательно, что во всей его поэзии, которая есть не что иное, как вечный спор с христианством, нет вовсе имени Христа.

От матери он принял «образок святой»:

Дам тебе я на дорогу
Образок святой[139].

Но этот образок — не Сына, а Матери. К Матери пришел он помимо Сына. Не покорный Сыну, покорился Матери.

И вот кажется, если суд «мира холодного», суд Вл. Соловьева над Лермонтовым исполнится, если отвергнет его Сын, то не отвергнет Мать.

Религия Вечной Женственности, Вечного Материнства уходит корнями своими в «мать сырую землю» — в стихию народную.

Что такое Матерь Божья в народном всемирном христианстве? Не предчувствие ли в нем того, что за ним?

Христианство отделило прошлую вечность Отца от будущей вечности Сына, правду земную от правды небесной. Не соединит ли их то, что за христианством, откровение Духа — Вечной Женственности, Вечного Материнства? Отца и Сына не примирит ли Мать?

Всего этого Лермонтов, конечно, не видел в себе, но мы это видим в нем. Тут не только приближается, подходит он к нам, но и входит в нас.

Это, впрочем, наше неизмеримо далекое будущее, а Лермонтов входит и в наше настоящее, в нашу сегодняшнюю злобу дня: ведь спор с христианством — наш сегодняшний неоконченный спор.

X

«Смирись, гордый человек!» — Ну, вот и смирились. Во внешней политике — до Цусимы, а во внутренней — до того, о чем и говорить непристойно, до Ната Пинкертона. Начать Пушкиным и кончить Натом Пинкертоном[140], — что бы сказал Достоевский о таком смирении?

Нельзя, конечно, обвинять ни Пушкина, ни Достоевского за то, что сейчас происходит в русской литературе и в русской действительности. Но должна же существовать какая-нибудь связь между последним полвеком нашей литературы и нашей действительности, между величием нашего созерцания и ничтожеством нашего действия. Кажется иногда, что русская литература истощила до конца русскую действительность: как исполинский единственный цветок Victoria Regia[141], русская

действительность дала русскую литературу и ничего уже больше дать не может. Во сне мы были как боги, а наяву людьми еще не стали.

Однажды было спящий великан проснулся, рванулся к действию, но и действие оказалось продолжением сна — и снова рухнул великан на свой тысячелетний одр.

Что если он уже больше никогда не проснется, если это последний смертный сон?

И баюкает его колыбельная песня всей русской литературы:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв, —
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв[142].

Правда, в последнее время эти «сладкие звуки» перешли как-то незаметно в уныло-веселую песенку чеховского героя, в «та-ра-ра-бумбию»[143]. Но глубочайшая метафизическая сущность русской литературы, русской действительности и в этой песенке — все та же: созерцательная бездейственность, «беспорывность нашей природы»[144], которую прославил в Пушкине сначала Гоголь, а затем Достоевский: «Смирись, гордый человек»!

Это пушкинское начало, кажется, именно сейчас достигло своего предела, победило окончательно и, победив, изнемогло. Пушкинское солнце закатилось в кровавую бурю. Когда же и буря прошла, наступила слякоть, серые петербургские сумерки —

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

И рыщет в этих сумерках единственный деятель среди всеобщего созерцания — Нат Пинкертон, вечный Провокатор, «самый обыкновенный черт с хвостом датской собаки».

Как лунатики, мы шли во сне и очнулись на краю бездны.

Что же привело нас к ней?

Созерцание без действия, молитва без подвига, великая литература без великой истории — это никакому народу не прощается — не простилось и нам.

На этой-то страшной мертвой точке, на которой мы сейчас находимся, не пора ли вспомнить, что в русской литературе, русской действительности, кроме услышанного призыва: смирись, гордый человек, — есть и другой, неуслышанный: восстань, униженный человек, — кроме последнего смирения есть и последний бунт, кроме Пушкина есть и Лермонтов?

13 Зак. 2178

Противоположение пушкинского созерцательного и лермонтовского действенного начала — не эмпирическое, а метафизическое. Никакого действия нет и у Лермонтова, так же как у Пушкина: вся разница в том, что один спасается, другой погибает в бездействии.

Пушкин кажется более народным, чем Лермонтов. Но если русскому народу религиозная стихия — родная, то Лермонтов не менее, а может быть, и более народен, чем Пушкин.

Дам тебе я на дорогу
    Образок святой,
Ты его, моляся Богу,
    Ставь перед собой.

Не от «благословенного» Пушкина, а от «проклятого» Лермонтова мы получили этот «образок святой» — завет матери, завет родины. От народа к нам идет Пушкин; от нас — к народу Лермонтов; пусть не дошел, он все-таки шел к нему. И если мы когда-нибудь дойдем до народа в предстоящем религиозном движении от небесного идеализма к земному реализму, от старого неба к новой земле — «Земле Божьей», «Матери Божьей», то не от Пушкина, а от Лермонтова начнется это будущее *религиозное народничество.*

Скрытою борьбою с Лермонтовым была доныне вся русская литература — не предстоит ли нам борьба с Пушкиным?

С вечною истиной бороться нельзя. Пушкин — такая же вечная истина, как Лермонтов, или, вернее, одна из двух половин этой истины. Нельзя бороться с Пушкиным как с одним из двух, но можно как с единственным.

Вопрос не в том, как Пушкина победить Лермонтовым, — вопрос, от которого зависит наше спасение или погибель: как соединить себя с народом, наше созерцание с нашим действием, Пушкина с Лермонтовым?



Л. ШЕСТОВ

Из книги «Достоевский и Ницше. (Философия трагедии)»

<...> У нас, да и не только у нас, а и в Европе (теперь ведь уровень идей во всех странах один и тот же, как уровень воды в сообщающихся сосудах) давно уже художественное творчество принято считать бессознательным душевным процессом. По-видимому, этими взглядами была вызвана к жизни так называемая литературная критика. Художники недостаточно сознательно делают свое дело, нужно, чтоб кто-нибудь их проверил, объяснил, в сущности — дополнил. Литературные критики сами приблизительно так понимали свою роль и из сил выбивались, чтоб связать как-нибудь свое сознательное мышление с бессознательным творчеством подлежавших их обсуждению художественных произведений. Иногда эта задача оказывалась гораздо более трудной, чем можно было ожидать. Художественное произведение не вязалось ни с одной из тех всеми признанных идей, без которых решительно немыслимо никакое «сознательное» отношение к жизни. В тех случаях, когда приходилось иметь дело с художником второстепенным или даже бездарным, — критики не задумывались. Отсутствие идеи ставилось на счет недостаточности таланта, даже более того — приводилось как причина недостаточного дарования, и таким образом как будто бы подтверждалась «вечная» истина, что поэты, сами того не подозревая, должны преследовать те же цели, которые имеют и критики, если только хотят, чтоб их труд не пропадал бесплодно. В конце концов получалось, что поэтическое бессознательное творчество все же служит и должно служить тому же, чему служит и сознательное творчество критиков, — и опасный момент проходил благополучно.

Но бывало и так, что критику попадалось в руки произведение значительного художника, звезды первой величины. Критик заранее расположен к автору и готов предъявить к нему самые снисходительные требования. Он простит ему отсутствие политического идеала — хотя бы ему очень хотелось найти именно у этого художника поддержку своей партии. Он простит ему скрепя сердце и равнодушие к общественным задачам, служению которым, по его мнению, должны быть посвящены все силы страны. Но он убежден, что найдет в новом произведении, по крайней мере, невольно (бессознательно) высказанные симпатии к вековечным нравственным идеалам. По крайней мере, это, хотя бы только это. Пусть поэт воспевает добро, истину и красоту — если это у него будет, критика позаботится обо всем остальном. Но если и того не будет? Если художник забудет о красоте, посмеется над истиной и пренебрежет добром? Мне скажут, что этого не бывает. Но я предложу из области отвлеченных разговоров перейти на частный пример. Один, конечно, пример. Предисловие — слишком узкие рамки для того, чтобы вместить в себе значительный литературный материал. Но надеюсь, что этот пример напомнит тем, которые перестали бояться вспоминать, и многие другие в том же роде.

Я говорю о «Герое нашего времени» Лермонтова. Как известно, Белинский написал об этом романе большую, очень страстную и горячую статью, доказывавшую, что Печорин оттого пустился на свои злодейские дела, что не находил в России начала прошлого века настоящего приложения своим громадным силам. Я не помню сейчас точно, написана ли эта статья по поводу первого или второго издания «Героя нашего времени»[1], но, так или иначе, сам Лермонтов тоже счел необходимым дать объяснение своему роману, что и сделал в предисловии ко второму изданию его. Предисловие короткое — меньше двух страниц. Но оно несомненно свидетельствует об одном обстоятельстве: Лермонтов, когда хотел, умел удивительно «сознательно» относиться к своим произведениям и проводить «идеи» не хуже любого критика. В своем предисловии он прямо заявляет, что, вопреки распространившимся толкам, в Печорине автор вовсе не изображал и не хотел изображать ни себя самого и даже ни героя вообще, а имел лишь целью представить «пороки» нашего времени. Зачем? — спросите вы. И на это есть ответ. Обществу необходимо прежде всего понять себя, дать себе отчет в своих недостатках. «Будет уже и того, кончает он свое объяснение, что болезнь указана, а как ее излечить — уже Бог

знает». Как видите, Лермонтов в предисловии почти сходится с Белинским. Печорин — болезнь, и ужасная болезнь, общества. Только в его объяснении нет горячности и страсти да обнаруживается одно странное обстоятельство: *болезнь* общества его крайне интересует, до лечения же ему почти нет, а то и прямо нет никакого дела...

Отчего же у человека, так умевшего открыть и описать болезнь, нет никакого желания лечить ее? И вообще, отчего предисловие так спокойно, хотя и сильно написано?

Ответ на этот вопрос вы найдете в романе: там с первых же страниц вы убедитесь, что если Печорин и болезнь, то это одна из тех болезней, которые автору дороже всякого здоровья. Печорин — больной, но кто же здоровый? Штабс-капитан Максим Максимыч, Грушницкий с его приятелями или, наконец, если брать в расчет женщин, милая княжна Мери или дикарка Бэла? Поставьте только такой вопрос и вы сразу поймете, зачем написан «Герой нашего времени», а также для чего было потом сочинено предисловие. Печорин изображен в романе победителем. Пред ним все, решительно все остальные действующие лица уничтожаются. Нет даже, как в пушкинском «Онегине», Татьяны, которая хотя бы раз за все время напомнила герою, что на свете существует нечто более священное, нежели его, Печорина, воля, что есть долг, идея или что-нибудь в таком роде. На пути своем Печорин встречает силу и хитрость, но и ту и другую побеждает умом и непреклонностью своего характера. Попробуйте судить Печорина; у него нет никаких недостатков, кроме одного — жестокости. Он смел, благороден, умен, глубок, образован, красив, даже богат (и это — достоинство!), а что касается жестокости, то он, хотя и знает за собою этот порок и говорит о нем часто, но, увы! — когда столь высокоодаренный человек и проявляет какой-нибудь недостаток, этот недостаток ему к лицу, более того — начинает сам по себе казаться качеством, и прекрасным качеством. Сам Печорин по поводу своей жестокости сравнивает себя с роком! Да и что с того, если куча разной мелюзги становится жертвой великого человека?! «Главное, чтобы болезнь была указана, а как лечить ее — Бог знает». Эта маленькая ложь, заключающая собою короткое предисловие к длинному роману, чрезвычайно характерна. Вы ее не у одного Лермонтова найдете. Почти у всякого большого поэта, не исключая и Пушкина, от времени до времени, когда описание «болезни» становится слишком соблазнительным, она наскоро, между делом выбрасывается читателю, как дань, от которой не свободны и привилегированнейшие

умы. И у Пушкина то же: вспомните его самозванцев, сказку Пугачева об орле и вороне и ответ Гринева. Там, где критики отмечают болезнь, «бессознательное» творчество тоже видит своего рода ненормальность, нечто такое, что имеет свои страшные и загадочные стороны. Но критика ничего, кроме болезни, не видит и спешит quand même* изыскивать способ лечения. Художник же об этом не думает и только для приличия смягчает свое суждение общепринятой фразой... Из всего этого следует, что если уже употреблять выражение «бессознательное творчество», то его следует отнести не к художникам, а именно к критикам, всегда стремившимся пристегнуть к изображаемым в поэтических произведениях жизненным событиям какие-нибудь готовые, на веру принятые идеи. У художников не было «идей», это — правда. Но в этом и сказывалась их глубина — и задача искусства отнюдь не в том, чтоб покориться регламентации и нормировке, придумываемым на тех или иных основаниях разными людьми, а в том, чтобы порвать цепи, тяготеющие над рвущимся к свободе человеческим умом. «Печорины — болезнь, а как ее излечить, знает лишь один Бог». Перемените только форму и под этими словами вы найдете самую задушевную и глубокую мысль Лермонтова: как бы ни было трудно с Печориными — он не отдаст их в жертву середине, норме. Критик точно хочет лечить. Он верит или обязан верить в современные идеи — в будущее счастье человечества, в мир на земле, в монизм, в необходимость уничтожения всех орлов, питающихся живым мясом, выражаясь языком Пугачева, ради сохранения воронья, живущего падалью[2]. Орлы и орлиная жизнь, это — «ненормальность»...

Ненормальность! Вот страшное слово, которым люди науки пугали и до сих пор продолжают пугать всякого, кто еще не отказался от умирающей надежды найти в мире что-нибудь иное, кроме статистики и «железной необходимости»! Всякий, кто пытается взглянуть на жизнь иначе, нежели этого требует современное мировоззрение, может и должен ждать, что его зачислят в ненормальные люди. <...> Но «прошлого не вернешь». Корабли сожжены, все пути назад заказаны — нужно идти вперед к неизвестному и вечно страшному будущему. И человек идет, почти уже не справляясь о том, что его ждет. Ставшие недоступными ему мечты молодости начинают казаться ему лживыми, обманчивыми, противоестественными. С ненавистью и ожесточением он вырывает из себя все, во что

* во что бы то ни стало (*фр.*). — *Сост.*

когда-то верил, что когда-то любил. Он пытается рассказать людям о своих новых надеждах, но все глядят на него с ужасом и недоумением. В его измученном тревожными думами лице, в его воспаленных, горящих незнакомым светом глазах люди хотят видеть признаки безумия, чтобы приобресть право отречься от него. Они зовут на помощь весь свой идеализм и свои испытанные теории познания, которые так долго давали им возможность спокойно жить среди загадочной таинственности происходящих на их глазах ужасов. Ведь помог же идеализм забыть многое, неужели его сила и очарование исчезли и он должен будет уступить пред натиском нового врага? И с раздражением, смешанным с плохо скрытою тревогой, они повторяют старый вопрос: да кто же, наконец, такие все эти Достоевские и Ницше, что говорят как власть имеющие? И чему они нас учат?..

Но они ничему нас не «учат». Нет большего заблуждения, чем распространенное в русской публике мнение, что писатель существует для читателя. Наоборот — читатель существует для писателя. Достоевский и Ницше говорят не затем, чтобы распространить среди людей свои убеждения и просветить ближних. Они сами ищут света, они не верят себе, что то, что́ им кажется светом, есть точно свет, а не обманчивый блуждающий огонек или, хуже того, — галлюцинация их расстроенного воображения. Они зовут к себе читателя как свидетеля, они от него хотят получить право думать по-своему, надеяться — право существовать. <...>





А. БЕЛЫЙ

О теургии

<отрывок>

<...> В настоящую минуту вершины мысли и чувства загорелись теургизмом. Теургизм, магизм и т. д. — повседневные слова *«не в сочетаньях ежедневных»*, способные смутить *«мирный сон гробов»* [1], — конечно, являют собою глубоко проникшее в душу стремление выразить *словом и делом* музыку, запавшую к нам из бессмертных далей и способную до некоторой степени влиять на музыку, стихийно разлитую вокруг, так что эта последняя по отзывчивости начнет вторить, аккомпанировать музыке из бессмертных далей. Отсюда открывается громадная перспектива в понимании музыкальной телепатии, внушения и т. д.

Музыка — это действительная, стихийная магия. Музыка доселе была впереди европейского человечества. Быть может, лишь в настоящую минуту оно начинает вплотную подходить к музыке, вбирая в себя ее стихийную, магическую мощь. Способность стихийно влиять, подчинять, зачаровывать несомненно растет. Так будет и впредь. Нижеприведенное стихотворение указывает на степень роста человеческого духа в направлении стихийного магизма:

Ты горишь высоко над горою,
Недоступна в своем терему,
Я примчуся вечерней порою,
В упоенье мечту обниму.
Ты, заслышав меня издалека,
Свой костер разведешь ввечеру.
Стану, верный велениям рока,
Постигать огневую игру.
И когда среди мрака снопами
Искры станут кружиться в дыму,

Я умчусь огневыми кругами
И настигну тебя в терему.
(А. Блок)[2]

Какое верное словесное отражение магически душевной музыки, присутствием которой обусловлена возможность телепатии и т. д.

Что же это за веяние? Откуда оно? А вот отрывок Лермонтова:

Пускай холодною землею
Засыпан я.
О, друг! Всегда, везде с тобою
Душа моя...
Коснется ль чуждое дыханье
Твоих ланит —
Душа моя в немом страданье
Вся задрожит.
Случится ль — шепчешь, засыпая,
Ты о другом;
Твои слова текут, пылая,
По мне огнем[3].

Итак, магизм, способный возмутить того, кто достаточно не наивен, чтобы презрительно отвертываться от *«декадентских ломаний»*, был свойственен Лермонтову? Он только приблизился к нам, стал психологически доступнее. Ясно — что-то движется, что-то медленно вползает в нашу душу, бросая нас в огонь и в холод, убивая лучших из нас, взывая в тишине к современным Заратустрам: «“О, Заратустра, кому надлежит двигать горы, тот передвигает и низины... Самое унизительное в тебе: ты имеешь силу и не хочешь властвовать”... — “У меня недостает львиного голоса для повелений”. Тогда опять со мной заговорили как бы шепотом: “Самые тихие слова и производят бурю... О, Заратустра, ты пойдешь как тень того, что должно прийти, так ты будешь повелевать и, повелевая, предшествовать”...» (Ницше)[4]. И вот мы все, как тень того, что должно прийти, отправились в духовное странствие, прислушиваясь в душе своей к *новым*, быть может никогда не бывшим *звучаниям*.

* * *

Если всякая глубокая музыка, так или иначе воплощаемая, в основе своей магична, то далеко не всякая теургична. Теургия с этой точки зрения является как бы *белой магией*. Если

говорится пророкам, ходящим пред Господом: «Утешайте, утешайте народ мой» [5], то, наоборот, к магам, владеющим тайной составления *«не ежедневных сочетаний»* повседневных слов, но не обращенным ко Господу, относится грозное: «Терафимы говорят пустое и вещуны видят ложное...» [6], т. е. умение магически управлять стихиями посредством звучаний души не во славу Божию — грех и ужас. И Лермонтов, в душе которого шевелились волны магизма, всегда оканчивал свои огневые прозрения безнадежным аккордом:

И видел я, как руки костяные
Моих друзей сдавили — их не стало...
. . . .
Ломая руки и глотая слезы,
Я на Творца роптал, боясь молиться [7].

После проникновенных строк:

Кто скажет мне, что звук ее речей
Не отголосок рая? Что душа
Не смотрит из живых ее очей,
Когда на них смотрю я, чуть дыша?

Вдруг:

Пусть я кого-нибудь люблю:
Любовь не красит жизнь мою,
Она, как чумное пятно
На сердце, жжет — хотя темно [8].

Хотя эти строки писаны еще юношей, однако до конца своей жизни Лермонтов остался неизменным... *«И скучно и грустно, и некому руку подать»* — после таких глубин любви, которые могли бы осветить жизнь немеркнущим светом... Что за странное желание у Лермонтова, когда он говорит: «О, пусть холодность мне твой взор укажет, пусть он убьет надежды и мечты, и все, что в сердце возродила ты, — душа моя тебе лишь скажет: "Благодарю!.."» [9] А между тем чувствуешь упоительность настроения, охватившего поэта, — настроения, не сознанного им до конца. Здесь, в любовных отношениях, как бы нащупывается какой-то особый, новый путь. Вся знаменательность подобных строк углубляется, подчеркивается такими выражениями, как нижеприведенное: «*Как небеса,* твой взор блистает эмалью голубой...», «И не узнает шумный свет, кто нежно так любим, как я страдал и сколько лет я памятью томим. И где бы я ни стал искать былую тишину, все сердце будет мне шеп-

тать: люблю, люблю одну...»[10] Искание вечной любви — вот то чувство, которое заставляло Лермонтова обращаться к любимой женщине с просьбой *«убить холодным взором»* надежды. Боязнь и сознание, что каждая земная любовь преходяща, вместе с исканием в любимом существе отблеска Вечности, освобождаемого памятью из-под оков случайного и преходящего, — все это сочетает у Лермонтова искание *вечной любви* с исканием *любви у Вечности*. Отсюда еще один шаг — и любимое существо становится лишь бездонным символом, окном, в которое заглядывает какая-то Вечная, Лучезарная Подруга[11] — Возлюбленная...

И создал я тогда в моем воображенье
По легким признакам красавицу мою
И с той поры бесплодное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю[12].

Если бы Лермонтов сознал, что его виденье не бесплодно, а бесплодна та полумаска, из-под которой блеснул ему луч жизни вечной, то из разочарованного демониста обратился бы в того *рыцаря бедного*, которого Пушкин заставил увидеть *«одно виденье, непостижное уму»*[13], и уже, очевидно, без всякой *полумаски*. Но этого не было с Лермонтовым — и вот он обрывает ростки своих прозрений, могущие обратиться в пышные растения, вершиной касающиеся небес. Впрочем, смутное сознание *не* бесплодности его видения ясно звучит в следующих строках:

И все мне кажется: живые эти речи
В года минувшие слыхал когда-то я.
И кто-то шепчет мне, что после этой встречи
Мы вновь увидимся, как старые друзья...

«Нет, *не тебя* так пылко я люблю... В твоих чертах ищу *черты иные*»[14] — новый шаг на тернистом пути искания *новой любви*, новых отношений между людьми. Наконец, последняя ступень прозрения Лермонтова заставляет перенести искание Вечной Подруги на весь мир. Она — стихийно разлита вокруг. Уловить Ее улыбку в заре, узнавать Ее в окружающем отблеске Вечной Женственности, о которой Соловьев говорит, что Она грядет ныне на землю в *«теле нетленном»*[15], ждать Ее откровения в небесах, блистающих, как *голубые очи* («как небеса, твой взор блистает эмалью голубой»), — вот назначение поэта-пророка, каким мог быть Лермонтов... И он уже подходит к этой вершинной, мистически слетающей любви, когда говорит:

В аллею темную вхожу я: сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.
И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю о ней, я плачу, я люблю —
Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
Над лесом первое сиянье[16].

Еще шаг, еще один только шаг — Лермонтов узнал бы в легком дуновении ветерка заревой привет Той, Которую он искал всю жизнь и столько раз почти находил. Той, о Которой говорится: «Она есть отблеск вечного света, и чистое зеркало действия Божия, и образ благости Его. Она — одна, но может все и, пребывая в самой себе, все обновляя и переходя из рода в род в святые души, приготовляет друзей Божиих и пророков... Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд; в сравнении со светом — Она выше»...[17] Он прочел бы в душе имя Той, Которая выше херувимов и серафимов — идей — ангелов, — потому что Она — идея вселенной, Душа мира, Которую Вл. Соловьев называет Софией, Премудростью Божией и Которая воплощает Божественный Логос... К Ней обращены средневековые гимны: «Mater Dei sine spina — peccatorum medicina»... *[18] К ней и теперь обращены гимны:

И в пурпуре небесного блистанья
С очами, полными лазурного огня **,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня...
Что есть, что было, что грядет вовеки,
Все обнял тут один недвижный взор...

. . . .

Все видел я, и все одно лишь было,
Один лишь образ женской красоты.
Безмерное в его размер входило...
О, лучезарная!.. ***

(Соловьев)

---

* Матерь Божия без шипов, исцеление грешников (*лат.*). — *Сост.*

** Соловьев указывает на то, что он пользуется стихом Лермонтова.

*** Как относился Соловьев к подобному стихотворению, видно из примечания его: «Осенний вечер и глухой лес внушили мне воспроизвести в... стихах самое значительное из того, что до сих пор случалось со мной»[19].

Облако светлое, мглою вечерней
Божьим избранникам ярко блестящее,
Радуга, небо с землею мирящая,
Божьих заветов ковчег неизменный,
Манны небесной фиал драгоценный,
Высь неприступная. Бога носящая!
Дольний наш мир осени лучезарным покровом,
Свыше ты осененная,
Вся озаренная
Светом и словом!

(Петрарка)[20]

Но Лермонтов не воскликнул:

Знайте же, Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет!

(Соловьев)[21]

Личная неприготовленность к прозреваемым идеям погубила его... И в конце концов:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка!

Тем, кто не может идти все вперед и вперед, нельзя проникать дальше известных пределов. В результате — ощущение нуменального греха, странная тяжесть, переходящая в ужас. Прозрения вместо окрыления начинают жечь того, кто не может изменить себя. «Вот грядет день, пылающий, как печь» (Малахия)[22], — в душе мага. Обуянный страхом, он восклицает, обращаясь к друзьям:

Что судьбы вам дряхлеющего мира!..
Над вашей головой колеблется секира.
Ну что ж? Из вас один ее увижу я...

(Лермонтов)[23]

Быть может, он видел секиру, занесенную над собой? А вот уже прямо:

Не смейся над моей пророческой тоской:
Я знал — *удар судьбы* меня не обойдет.
Я знал, что голова, любимая тобой,
С твоей груди на плаху перейдет!

(Лермонтов)

И это писано в год дуэли — того *удара судьбы,* которого, быть может, и нельзя было обойти Лермонтову[24]. Он увидел слишком много. Он узнал то, чего другие не могли знать.

Такие люди, как Лермонтов, называемые светскими писателями-демонистами и о которых в Писании сказано, что они — беззаконные, — такие люди подвержены беспричинной тоске и ужасу... «Свищущий ветер... или незримое бегание скачущих животных, или голос ревущих... зверей: *все это, ужасая их*, повергало в расслабление. Ибо весь мир был окутан ясным светом и занимался беспрепятственно делами, а над ними одними была распростерта тяжелая ночь, образ тьмы, имевшей некогда объять их, *но сами для себя они были тягостнее тьмы*»[25].

В своих прозрениях Лермонтов не дошел до конца. Гениальная поэзия его все еще серединна. Отсюда демоническая окраска его поэзии. Отсюда же двусмысленность, двузначность типов вроде Печорина. И здесь есть хлестаковство. Только оно пало на душу, закралось в самые тайные уголки мысли и чувства. Едва ли сам Лермонтов был повинен в своем демонизме. Он является козлищем отпущения и за свою, и за нашу эпоху. Та, которую он всю жизнь искал, не открылась ему до конца, но и не осталась в маске. Вся мучительность его порываний к Вечности заключается в том, что некоторые черты Ее были доступны ему. Она была закрыта от него только *полумаской*. Не разрешенное Лермонтовым взывает в наших душах. Мы или должны закрыть глаза на порывание духа к вечной любви, или, сорвав полумаску, найти Вечность, чтобы наконец блеснуло нам — бедным рыцарям — «*виденье, непостижное уму*»... И вот, когда звучат нам слова, полные смысла: «Я озарен... Я жду твоих шагов...», «Весь горизонт в огне и близко появленье»[26] и т. д. — со страхом Божиим и верою приступаем мы к решению рокового, приблизившегося к нам вопроса.

Мы должны помнить, что в любви нет ужаса. «*Пребывающий в любви пребывает в Боге*», потому что «*Бог есть любовь*»[27]. Мы должны помнить, что мы — возлюбленные Богом. Разве это не источник величайшего счастья? В обещании, что мы будем подобны Ему, кроется наша милая, радостная надежда. Будем же крепко держаться за эту надежду, потому что, по словам апостола Иоанна, «*имеющий сию надежду на Него очищает себя*» (Послание Иоанна, гл. III, 3).

Сила и преимущество теургии перед магией заключается в том, что первая вся пронизана пламенной любовью и высочайшей надеждой на милость Божию.

Вот почему утешение магией, какою бы последняя ни обладала мощью, есть опять-таки утешение пустотою — той пустотою, о которой Господь говорит пророку Захарии[28]. <...>



А. А. БЛОК

Педант о поэте*

Лермонтов — писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства: исследователи немножко дичатся Лермонтова, он многим не по зубам; для «большой публики» Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов. «Свинец в груди и жажда мести» принимались как девиз плохенького бретерства и «армейщины» дурного тона. На это есть свои глубокие причины, и одна из них в том, что Лермонтов, рассматриваемый сквозь известные очки, *почти весь* может быть понят *именно так*, не иначе[1]. С этой точки зрения Лермонтов подобен гадательной книге или упоению карточной игры; он может быть принят как праздное, убивающее душу «суеверие» или такой же праздный и засасывающий, как «среда», «большой шлем»[2].

Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику; его чтут и порывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно. На звуки Лермонтова откликалась самая «ночная» душа русской поэзии — Тютчев, откликалась как-то глухо, томимая тем же бессмертием, причастностью к той же тайне. Ей эти звуки были «страшны, как память *детских лет*», как «страшны песни про *родимый* хаос»[3]. «Пушкин и Лермонтов» — слышим мы все сознательней, а прежде повторялось то же, но бессознательно: «если не Лермонтов, то Пушкин» — и обратно. Два магических слова — «собственные имена» русской истории и народа русского —

---

* *Н. Котляревский.* М. Ю. Лермонтов: Личность поэта и его произведения. Второе издание. 1905.

становятся лозунгами двух станов русской литературы, русской мистической действительности. Прислушиваясь к боевым словам этих двух, все еще враждебных станов, мы все яснее слышим, что дело идет о чем-то больше жизни и смерти — о космосе и хаосе, о поселении вечно радостной Гармонии (супруги Кадмоса — Космоса, основателя городов)[4] на месте пустынном, окаянном и хладном, — ее, этого вечного образа лермонтовской любви.

Чем реже на устах, — тем чаще в душе; Лермонтов и Пушкин — образы «предустановленные», загадка русской жизни и литературы. Достоевский провещал о Пушкине[5] — и смолкнувшие слова его покоятся в душе. О Лермонтове еще почти *нет слов* — молчание и молчание. Тут возможны два пути: путь творческой критики, подобной критике г. Мережковского, или путь беспощадного анатомического рассечения — метод, которого держатся хирурги: они *не вправе* в минуту операции помыслить о чем-либо, кроме разложенного перед ними болящего тела.

Этот последний метод кладется в основу всех литературных «исследований»; он называется «литературно-историческим» и состоит в строжайшем наблюдении мельчайших фактов, в исследовании кропотливом, которое было бы *преступно перед жизнью*, если бы не единственно оно устанавливало голую, фактическую, на первый взгляд ничего не говорящую, но *необходимую* правду.

Перед исследователем, пользующимся таким методом, закрыты *все* перспективы прекрасного, его влечет к себе мертвый скелет; но этот скелет обещает в будущем одеться плотью и кровью. Такова и непривлекательная, «черная» работа каменщика, строящего низенький фундамент под дворец царей или под сокровищницу народного искусства.

Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова. Но еще лик его темен, отдаленен и жуток. Хочется бесконечного *беспристрастия*, пусть умных и тонких, но бесплотных догадок, чтобы не «потревожить милый прах». Когда роют клад, прежде разбирают смысл *шифра*, который укажет место клада, потом «семь раз отмеривают» — и уже зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов.

«Автор настоящей книги, — читаем мы в предисловии профессора Котляревского, — не имел в виду дать всестороннюю оценку творчества Лермонтова (еще бы!); он сосредоточил свое

внимание лишь на той руководящей мысли, на которой покоились все думы поэта, и на том господствующем чувстве, из которого вытекало его неизменно грустное настроение» (стр. 2).

Это уже расхолаживает: неужели найдены «руководящая мысль» и «господствующее чувство» — то, о чем так страшно еще мечтать?

Перед нами открывается длинный ряд однообразных рассуждений, напоминающих по тону учителя русской словесности в старшем классе гимназии, к тому же скорее женской. Читаешь и изумляешься — откуда эти рассуждения в наше время, когда все «плоскости» начинают холмиться, когда все приходит в движение? Да и выносит ли уже наше время рассуждения «без искры Божией», не требует ли оно хоть одной видимости полета, свободы и какой бы то ни было новизны? На протяжении более трехсот страниц нет почти фразы, над которой можно было бы задуматься, не чувствуя, что она перемалывает в сотый раз все пережитое и передуманное многими поколениями, — до такой степени уже перемолотое, что оно вошло даже в *учебники средней школы*, обязанные по существу своему «знакомить» только с тем, что установлено большинством, что применено к пониманию большинства.

Из биографической части книги мы узнаем немногим больше, а иногда и меньше, чем заключается в самых кратких биографиях при «собраниях сочинений». Гораздо большая по объему часть посвящена разговорам о «творчестве». Здесь на первом месте при разборе юношеских творений Лермонтова г-на Котляревского «поражает в них несоответствие между поэтическим вымыслом автора и внешними фактами его жизни» (стр. 29). Казалось бы, здесь нет ровно ничего поразительного, и причина к тому ясна, как день: Лермонтов был поэт. Но г. Котляревский выставляет свои причины: «меланхолический темперамент», «однообразную и огражденную со всех сторон жизнь», «сильную склонность к рефлексии» и к «преувеличению собственных ощущений». Вообще, г. Котляревский не слишком склонен верить показаниям самого Лермонтова: если верить ему, говорит он скептически, то он впервые влюбился, имея десять лет от роду (стр. 37). К страстям Лермонтова профессор Котляревский относится уж совсем скептически: он сетует, что Лермонтов решился «несколько *упростить* задачу бытия ввиду ее трудности», когда поэт говорит, что «в женском сердце хотел сыскать отраду бытия» (36). Конечно, такие замечания делают честь игривому остроумию профессора. Но беспощадность его к Лермонтову все растет.

Оказывается, что Лермонтов «был очень нескромен, когда говорил о своем призвании» (46), что он «придумал, а не выстрадал картину» своих юношеских мучений, отчего она и носит на себе «следы деланности и вычурности» (47), что его юношеские «драматические опыты не имеют достаточных художественных красот, которые позволили бы нам наслаждаться ими как памятниками искусства» (115), что Лермонтов «избежал бы многих мучений, если бы вовремя попал в молодой кружок любителей и служителей литературы» (139) вместо светского общества, — и т. д., и т. д. В одном месте г. Котляревский решает наконец высказать Лермонтову горькие слова одного из его героев: «Друг мой! ты строишь химеры в своем воображении и даешь им черный цвет для большего романтизма!»[6] «И мы будем правы, но лишь *отчасти*», — прибавляет профессор.

Все эти «отчасти» — уступки и снисходительные оговорки — пестрят книгу г. Котляревского, который решил во что бы то ни стало не увлекаться объектом своего исследования и сохранять должное спокойствие и строгость. Однако сам Лермонтов начинает упираться и противоречить своему строгому судье по мере того, как растет количество цитат. Получается двойственность: с одной стороны, длинные тирады профессора Котляревского, с другой — стихи поэта Лермонтова, — и дуэт получается нестройный: будто шум леса смешивается с голосом чревовещателя.

По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог. Несколько раз «жизнь учила его обуздывать свою мечту и теснее и теснее связывать поэзию с действительностью» (стр. 100), он пытался «побороть в себе свою эгоистическую мрачность» и возродиться, — но опускался все ниже, даже... о, ужас! — до степени любовных стихов! «Любовная интрига очень занимала Лермонтова, если судить по количеству любовных стихов, написанных им в последние годы его жизни. Он писал их искренно (!) и в увлечении, и они вылились в удивительно художественной форме. Для нас, конечно, эти стихи важны не по их художественной ценности (интересно бы узнать, что хотел сказать г. Котляревский этими двумя прямо противоположными фразами?), а по тому печальному настроению, которое в них проглядывает».

Так и не удалось Лермонтову с его беспочвенными мечтаниями о «создании своей мечты»,

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье, —

так и не удалось ему разрешить ни одного «ни житейского, ни отвлеченного» вопроса в «положительном и определенном» смысле.

На стр. 210 своей книги профессор Котляревский внезапно обмолвился одной фразой, будто с неба звезду схватил: «...истина заключалась в бессменной тревоге духа самого Лермонтова». Эта роковая обмолвка уничтожает все остальное исследование. Что же значат теперь все эти сравнения Онегина с Печориным (за них, впрочем, любой преподаватель поставит пять) или бесконечные рассуждения о русской жизни, поэзии и критике?

Будем надеяться, что болтовня профессора Котляревского — последний пережиток печальных дней русской школьной системы — вялой, неумелой и несвободной, плоды которой у всех на глазах.



И. Ф. АННЕНСКИЙ

Юмор Лермонтова

Мечта Лермонтова не повторилась. Она так и осталась недосказанной. Может быть, даже бесследной, по крайней мере, поскольку Толстой — единственный, кто бы еще мог ее понять, рано пошел своим и совсем другим путем.

Как все истинные поэты, Лермонтов любил жизнь *по-своему*. Слова *любил жизнь* не обозначают здесь, конечно, что он *любил в жизни колокольный звон или шампанское*. Я разумею лишь ту своеобразную эстетическую эмоцию, то мечтательное общение с жизнью, символом которых для каждого поэта являются вызванные им, одушевленные им метафоры.

Лермонтов любил жизнь без экстаза и без надрыва, серьезно и целомудренно. Он не допытывался от жизни ее тайн и не донимал ее вопросами. Лермонтов не преклонялся перед нею, и, отказавшись судить жизнь, он не принял на себя и столь излюбленного русской душой самоотречения.

Лермонтов любил жизнь такою, как она шла к нему: сам он к ней *не шел*. Лермонтов был фаталистом перед бестолковостью жизни, и он одинаковым высокомерием отвечал как на ее соблазны, так и на ее вызов. Может быть, не менее Бодлера Лермонтов любил недвижное созерцание, но не одна реальная жизнь, а и самая мечта жизни сделала его скитальцем, да еще с подорожною по казенной надобности. И чувство свободы и сама гордая мысль учили, что человек должен быть равнодушен там, где он не может быть сильным.

Не было русского поэта, с которым покончили бы проще, но едва ли хоть один еще, лишь риторически грозя пошлости своим железным стихом, сумел бы, как Лермонтов, открывать ей более синие дали и не замечать при этом ее мерзкого безобразия. Не было другого поэта и с таким же воздушным прикосно-

вением к жизни, и для которого достоинство и независимость человека были бы не только этической, но и эстетической потребностью, неотделимым от него символом его духовного бытия. Лермонтов умел стоять около жизни влюбленным и очарованным и не слиться с нею, не вообразить себя ее обладателем ни разу и ни на минуту.

О, как давно мы отвыкли от этого миража!

Русский поэт впервые отпраздновал свой брак с жизнью, а точнее, принял ее иго в тот день, когда Гоголь произнес *не без позы* страшное слово *Пошлость*. С тех самых пор жизнь стала для нас грязноватой бабой, и хотя такое сознание бывает подчас и очень обидным, но мы утешаемся тем, что, по крайней мере, у нас у каждого есть теперь теплый угол, куда можно спрятаться и где разве тараканы помешают умозрению. Теплый угол наш не лишен и сентиментальных развлечений, но особенно донимает нас баба двумя: мы то и дело должны играть с нею или в Покаяние, или в Жалость. И надо отдать нам справедливость, хотя мы и делаем это иногда несколько засаленными картами, но исступленно. Бывают, правда, и попытки сбить с себя бабьи путы, но баба, хотя и грязновата, а прехитрая.

Недавно у Чехова мы ее положительно не узнали, так она разрядилась и надушилась даже. А кто не читал таких страниц Толстого, которые просто-таки дурманят нас миражем господства над жизнью?

Какая уж тут баба! Ну, право же, Толстой участвовал в творении!

Но, увы! Вглядитесь пристальнее в написанное Толстым и вы с тоскою заметите, что как раз эти-то особо обаятельные для нас страницы своей красотой наиболее разуверяют человека в возможности сохранить свою особость, свою мысль — быть собою, пусть может быть миражным, но единым и несоизмеримым. Нет — говорят они, — будь конем и бубенцами, будь белой пургой, будь каляным бельем, которое мертво трепыхается сквозь эту пургу на обледенелой изгороди[1], живи за всех, думай за всех, только не за себя, потому что все допустимо, все, может быть, есть и на самом деле, только не ты, понимаешь ли — не ты!

Толстой не мог изобрести для своего буддизма символа страшнее и безотраднее, чем его *труд*. Эстетически этот *труд, им обожествленный*, есть лишь *черный камень Сизифа*.

Катайте его, люди, до устали и без устали. Множьтесь, если уж так хотите, но лишь затем множьтесь, чтобы успешнее, т. е.

безнадежнее, катать свой камень. Это, во всяком случае, поможет вам не думать, а главное, поможет каждому из вас не сознавать себя самим собою. Это поможет вам даже примириться с единственным остатком самости, который я еще оставляю вам, т. е. страхом смерти. Да и зачем вам еще своя мысль, люди, когда я, *ваш пророк*, один за всех и раз навсегда передал вам *мое великое отчаяние*? Этого ли вам мало?

О, пророк! Магомет оставил своим людям, по крайней мере, черную Каабу[2]. И вот правоверные идут со всего мира к ней: они разуваются, целуют камень, они плачут, но потом все-таки уходят к себе курить наргиле[3] и целовать своих гурий. Но зачем же хочешь ты, о пророк наш, чтобы мы и молились на черный камень Сизифа и беспрерывно катали его?..

Достоевский болел, и много болел, и притом не столько мукой, сколько именно *проблемой* творчества. Черт все хотел осилить его, раздвоив его *я*: divide et impera*. Юноша Достоевский дебютировал Голядкиным, и почти старик ушел от нас в агонии Ивана Карамазова. В промежутке уместилась целая жизнь, и какая жизнь, но Достоевский все же удалился осиленным.

В Иване последняя карта была бита, и напрасно вчерашний послушник с румяными щеками пойдет еще на поминки есть блины в недрах штабс-капитана Снегирева. Черт сделал свое дело чисто, и Достоевский кончился.

И так исполины боролись; не побеждая, исполины все же успевали вас морочить. Но поистине плачевна была после Гоголя судьба слабых и лишь неумеренно чутких душ.

Чехов соблазнился перспективой овладеть жизнью на почве своей изощренной чувствительности. Он задумал наполнить эту жизнь собою, населить ее своими настроениями, призраками, все маленькими Чеховыми.

И, Господи, как безмерно пуста должна была, вероятно, подчас казаться Чехову его душа, столь легкомысленно и бесплодно размыканная по желтым ухабам Москвы, по триповым диванам, пятнам скатертей, ошибкам телеграфистов и лысинам архиереев. Чехов был сластолюбив, и жизнь, защекотав и заласкав его, ушла от него осиленная и неразгаданная, ушла, оставив между его сбитых подушек только свои нежные и раздушенные перчатки. И вот, смутно сознавая, что это что-то да не то, Чехов сжимает в теплой и влажной руке чахоточного эти перчатки, но ему только тоскливо и страшно.

---

* разделяй и властвуй (*лат.*). — *Сост.*

Как странно после всех этих писателей читать снова Лермонтова, особенно прозу Лермонтова.

То ли обещала нам, кажется, эта крошечная «Тамань»? Недаром же Чехов так любил именно «Тамань» и так бесплодно мечтал написать вторую такую же[4]. Сколько надо было иметь ума и сколько настоящей *силы*, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствуя чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе горизонта, оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их красоты ни эмфазом слов, ни словами жалости, — оставить им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой и свободной жизни, до которой мне, в сущности, нет решительно никакого дела. Или в последней сцене покинуть на берегу слепого мальчика, так и покинуть его, тихо и безутешно плачущим, и не обмолвиться напоследок ни словом о родстве своем с этим одиноким, этим бесполезно-чутким, мистически-лишним созданием насмешливого бога гениев.

Господа, я не романтик. Я не могу, да вовсе и не хотел бы уйти от безнадежной разоренности моего пошлого мира. Я видел совсем, совсем близко такие соблазнительные бездны, я посетил — и с вами, с вами, господа, не отговаривайтесь, пожалуйста, — такие сомнительные уголки, что звезды и волны, как они ни сверкай и ни мерцай, а не всегда-то меня успокоят.

Но сила всегда нравится, и, если смешно спорить с прошлым, а тем более звать его — и откуда, я бы хотел это знать, может оно прийти, — то иногда им, этим прошлым, трудно не залюбоваться.

Цельность лермонтовской мечты для меня, по крайней мере, обаятельна.

Право же, успокоительно думать, что еще так недавно люди умели любить жизнь, не размыкиваясь по ней до полной выморочности, до того, что у них нет уже ни одного личного ресурса, кроме того, что каждый боится *именно своей смерти*. Так нравятся у Лермонтова эти, точно заново обретенные, *вещи-мысли*: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура, законность нашего безучастия к тому, о чем мы только говорим, и т. д.

Эти вещи-мысли бывают иногда значительны, но *всегда* и непременно они светлы и воздушны. Вот в чем их обаяние.

И невольно поражают нас эти вещи-мысли после столь обычных и неизбежных теперь вещей-страхов, вещей-похотей с их тяжелой телесностью, навязчивых, липких, а главное, так часто только претенциозных.

Лермонтов понимал, что если он хочет сохранить свое творческое *я*, то не надо идти в кабалу к жизни *всем своим чувствилищем*. Вот отчего для него существовала одна эстетическая связь с жизнью — чисто интеллектуальная.

Брезглив, что ли, был Лермонтов? Только ему всегда нужен был фильтр для той душевной мути, которую мы теперь так часто оставляем бить высоким фонтаном.

Если Лермонтов кажется иногда холодным и эгоистичным, это, во всяком случае, имеет, по-моему, не только глубокое, но и разумное основание. Дело в том, что постоянное раздумье не было для него стендалевской позой, оно было его самозащитой, это был сознательный противовес печорински-нежной душевной организации поэта.

Люди Лермонтова были только его мыслями о людях. Вы можете отыскивать их сами в жизни, а поэт скажет вам только, что́ он думает о тех, которых он видел. В Грушницком незачем, в сущности, искать сатиру, тем менее пародию на героя. Это просто мысль, и даже скорбная мысль, о человеке, который боится быть собою и, думая, не хочет додумываться до конца! Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей.

Любил Лермонтов замыкать свои главы мыслью, не сентенцией, а именно мыслью.

Вот вам, например, «Фаталист». Причем бы тут, кажется, мысль и как бы не смириться ей перед тем положением, где она уже решительно пасует. Но мысль для Лермонтова серьезна — она не уступит ни фантазии, ни страху, ни агностицизму смирения.

Она отступит только перед риском, перед действием. А слово найдется для нее хотя бы и у Максима Максимовича.

«— Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудреная! Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмешь пальцем».

Вас это смущает, вам хочется, чтобы мысль была непременно романтически глубокой. С какой стати? Именно мысль дает окраску и юмору Лермонтова: оттого так и интересна была его редкая проза.

Тамань замыкается юмористически:

«Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности?»

Вдумайтесь в эти слова. В них нет еще гоголевской *тоски*, Лермонтов не знает ни его *стыдно*, ни его *страшно*, ни его

скучно. Он решительно чужд болезненной гордыни того юмора, который на словах величается горечью своих афоризмов, а на деле устраивает себе компромиссики с той же жизнью, то обогревая одного из Башмачкиных, то обнимая одного из Голядкиных.

Лермонтову дела нет ни до Голядкиных, ни до афоризмов.

Все эти гоголевские, столь классические теперь, настроения мало бы сказали его зоркой и иронической мысли. Лермонтов не жалеет других потому, что не умеет жалеть и самого себя, а главное, потому, что он сам, Лермонтов-Печорин, поскольку он — только он, а не мысль — ничтожен и безнадежно сер, — и что он нисколько не сто́ит как *личность* ни придуманной позы, ни дружеских объятий.

Люблю ли я людей или не люблю? А какое вам, в сущности, до этого дело? Я понимаю, что вы хотите знать, люблю ли я свободу и достоинство человека. Да, я их люблю, потому что люблю снежные горы, которые уходят в небо, и парус, зовущий бурю. Я люблю независимость, не свою только, но и вашу, а прежде всего независимость всего, что не может сказать, что оно любит независимость. Оттого-то я люблю тишину лунной ночи, так люблю и так берегу тишину этой ночи, что, когда одна звезда говорит с другой, я задерживаю шаг на щебне шоссе и даю им говорить между собою на недоступном для меня языке безмолвия. Я люблю силу, но так как вражда часто бессмысленна, то противоестественно и ее желать и любить. Какое право, в самом деле, имеете вы поить реку кровью, когда для нее тают чистые снега? Вот отчего я люблю силу, которая только дремлет, а не насилует и не убивает... Что еще? Смерть кажется мне иногда волшебным полуденным сном, который видит далеко, оцепенело и ярко. Но смерть может быть и должна быть и иначе прекрасной, потому что это — единственное дитя моей воли и в гармонии мира она будет, если я этого захочу, тоже золотым светилом. Но для этого *здесь* между вами она должна быть только *деталью.* Она должна быть равнодушная.



Б. А. САДОВСКОЙ

Трагедия Лермонтова

Когда бы мог весь свет узнать,
Что жизнь с надеждами, мечтами
Не что иное, как тетрадь
С давно известными стихами.

Лермонтов. Sentenz

И тьмой, и холодом объята
Душа усталая моя:
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия *[1].

Этому надо верить. Нет поэта субъективнее Лермонтова. Он искренен поневоле, ибо умеет писать только для себя и о себе. Его до обожания любят родственные ему натуры; ими он повелевает и очаровывает их, как прекрасный Демон. Мрачная узость эгоистического вдохновения соединяется в нем с бездонной глубиной чувства. Поэзия его в своем пленительном однообразии похожа на глухой и темный колодезь; веет оттуда сыростью и могильным холодом, а там, в стальной черноте глубокого дна, сияя голубыми бликами, ходят неясные просветы. Ими, проскользнув «без руля и без ветрил», выплываешь вдруг в заколдованное царство. Блаженствуют, качаясь, царственные цветы, пальмы, чинары; райские птицы поют, и слышится голос рыбки:

* Лермонтовский текст в настоящей статье приводится по последнему изданию Разряда изящной словесности Императорской Академии наук (Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. Четыре тома. Под редакцией и с примечаниями проф. Д. И. Абрамовича. С.-Петербург, 1910—1911).

Дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье —
И холод, и покой.

Усни! Постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов[2].

Спасти от демона-Лермонтова может только серафим-Пушкин, из подземного мира уносящийся «в соседство Бога»[3].

Поразительна лермонтовская цельность, гармоничность его природы, самобытность колоссального его таланта. Душою он в главном своем один и тот же — семнадцатилетний и на двадцать седьмом году, накануне смерти. Можно, пожалуй, сравнить его с косноязычным Демосфеном[4]: упорством и силой воли достиг он демонской власти над словом; глагол его, точно, жжет сердца. Труд удивительный и неимоверный положил Лермонтов, чтобы в творениях своих запечатлеть то единственное, чему он всю жизнь верил и ради чего страдал. Узкий в своих темах, он углубил их бесчисленными набросками, ворохом черновых проб и плохих стихов, — все для того, чтобы создать несколько превосходных произведений.

Есть у семнадцатилетнего Лермонтова одно удивительное стихотворение под ничего не выражающим заглавием: «1831 года, июня 11 дня». Это огромная пьеса в 256 стихов. В ней все обычные достоинства и недостатки юношеского творчества Лермонтова: мало поэзии и упругой красоты, много металлической силы и неуклюжей страстности; искренностью она поражает необыкновенной. В сухости изложения таится какая-то почти математическая строгость мысли. Не надо забывать, что Лермонтов в то время писал исключительно для себя; он лишь случайно сделался присяжным писателем и к литературной славе всегда был глубоко равнодушен; оттого его юношеские стихи приобретают особенную целомудренную прелесть. В стихотворении «11 июня» перед нами весь Лермонтов; здесь дан абрис будущей грандиозной картины, как бы начерченный углем, — краски наложило на нее следующее десятилетие короткой жизни; в нем пуле Мартынова суждено было стать последним, завершающим взмахом кисти. «11 июня» начинается задушевным признанием:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил.

И те мгновенья были мук полны,
И населял таинственные сны
Я этими мгновеньями... Но сон,
Как мир, не мог быть ими омрачен.

«Таинственные сны»... Лермонтов — прирожденный сновидец и мечтатель. Всю жизнь он провел в призрачном мире снов. Это его стихия; в ней он царит, как демон (δαίμων), как божество. В «свете», в «мире» он живет лишь проблесками, минутами сознания — и минуты эти не омрачают его таинственного сна. «Страстей и мук умчался прежний сон», «Я зрел во сне, что будто умер я», «Года уходят, будто сны», «Сон земных страстей», «Промчался легкой страсти сон»[5] — это только наудачу взятые стихи с нескольких страниц 1830 года, — но и дальше всюду у него сны — «сны-мучители», и вся его поэзия — вещий сон, а характернейшее для него стихотворение — «В полдневный жар в долине Дагестана...», где тяготеющий над влюбленными сон одушевляет их нездешней силой.

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнию иной
И о земле позабывал. Не раз,
Встревоженный печальною мечтой,
Я плакал; но все образы мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существ земных.
О нет, все было ад иль небо в них!

Вызванные к жизни, образы эти, воплотясь в стихах Лермонтова, точно, мало походят на «существ земных». Разве люди — все эти стихийные Арсении, Измаилы, Мцыри? Разве не родные братья они чарующему Демону, покрывшему лермонтовский мир своими черными угловатыми крылами, пожалуй, в павлиньих красках, как на картине Врубеля?[6]

Мечтательность раздвоила существование Лермонтова. Жизнь ему не в жизнь. Он и живет снами и во сне, как гоголевский художник в «Невском проспекте», вернее — как собственный герой его, тоже художник, Лугин, играющий каждую ночь со стариком-фантомом в штосс. Проснувшись на минуту Маёшкой[7], кутилой и львом-бретером, он снова предается упоительной сонной мечте, стремясь выиграть «чудное, божественное видение». «Он был в сильном проигрыше, но зато каждую ночь на минуту встречал взгляд и улыбку, за которые он готов был отдать все на свете»[8]. Вся жизнь Лермонто-

ва — игра с призраком; решающей ставкой был поединок 15 июля 1841 года, когда последняя карта была убита.

Во сне созерцает Лермонтов рай, которого, он знает, наяву ему никогда не видеть. Святым сном остается для него воспоминание детства, породившее в душе поэта такую пламенную, такую страстную любовь к Кавказу. За что он любил Кавказ? только за один мимолетный призрак счастия: глядя на горы, переживал он ласку покойной матери:

В младенческих летах я мать потерял;
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.
За это люблю я вершины тех скал, —
    Люблю я Кавказ.

И первая, чистая, любовь его связана с Кавказом — с вечною панорамою южных гор. Шестнадцатилетний отрок вспоминает:

Я счастлив был с вами, ущелия гор;
Пять лет пронеслось: все тоскую по вас.
Там видел я пару божественных глаз, —
И сердце лепечет, воспомня тот взор:
    Люблю я Кавказ![9]

Пять лет! Да разве не сон эта «пара божественных глаз», когда-то на миг мелькнувших десятилетнему Мишелю? Разумеется, все это происходило во сне, на заре жизни, когда еще зелеными глазами смотрит ребенок на чудесный мир, не успев очнуться от грез предыдущей ночи. В дальнейших строфах «11 июня» немало есть детского, почти смешного, — мечты о клевете, об изгнании, о кровавой могиле, — но для семнадцатилетнего поэта все это в порядке вещей. Мечты эти только подтверждают его полную искренность.

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей;
С такой душой ты Бог или злодей!..

Тут вся мстительная, клянущая и бунтующая стихия Лермонтова, со всеми ее муками; тут и борьба с судьбой, и «склонность к разрушенью», и гордый отказ от райского блаженства для земной тоски.

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанья и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.
Но что ж? Мне жизнь все как-то коротка,
И все боюсь, что не успею я
Свершить чего-то! Жажда бытия
Во мне сильней страданий роковых,
Хотя я презираю жизнь других.

Это тот же парус одинокий, который счастия не ищет и просит бури.

Есть время — леденеет быстрый ум;
Есть сумерки души, когда предмет
Желаний мрачен; усыпленье дум;
Меж радостью и горем полусвет;
Душа сама собою стеснена;
Жизнь ненавистна, но и смерть страшна...
Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинить нельзя ни в чем.

Я к состоянью этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык:
Они таких не ведают тревог,
В одном все чисто, а в другом все зло.
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

В смешении священного с порочным опять во весь рост является нам Лермонтов, с бурями адской страсти и бесплодной тоской по утраченному эдему. Пусть он вечно страдает, томим воспоминанием об ангельской чистоте своих первых дней; пусть рвется стать преступником, демоном — он остается и навсегда останется только *человеком.*

Все его
Мученья происходят оттого.

Я предузнал мой жребий, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь Творец, —
Но равнодушный мир не должен знать.
И не забыт умру я.

Да, миру не нужны были его мученья; мир их и не узнал, но что мучился он безумно — в том порукой нам его жизнь и смерть.

Но всего важнее в этой юношеской исповеди (а ведь юношеские признания всегда искренней старческих несравненно) — это слова Лермонтова о любви.

О, когда б я мог
Забыть, что незабвенно... женский взор!
Причину стольких слез, безумств, тревог!
Другой владеет ею с давних пор,
И я другую с нежностью люблю,
Хочу любить — и небеса молю
О новых муках; но в груди моей
Все жив печальный призрак прежних дней.

Кто она? Это неважно и даже нелюбопытно для нас; важно то, что и тут звучит нам все тот же вечный лейтмотив лермонтовской поэзии:

Не верят в мире многие любви
И тем счастливы; для иных она —
Желанье, порожденное в крови,
Расстройство мозга иль виденье сна.
Я не могу любовь определить,
Но это страсть сильнейшая! Любить —
Необходимость мне, и я любил
Всем напряжением душевных сил.

И отучить меня не мог обман:
Пустое сердце ныло без страстей,
И в глубине моих сердечных ран
Жила любовь, богиня юных дней.
Так в трещине развалин иногда
Береза вырастает — молода,
И зелена, и взоры веселит,
И украшает сумрачный гранит.

Трогательное простодушие! Любить — ему необходимость. «Кто мне поверит, что я знал уже любовь десяти лет от роду? Нет, с тех пор я ничего подобного не видал, *или это мне кажется* потому, что я никогда не любил, как в тот раз» (запись 8 июля 1830 г.). Конечно, это кажется, только кажется. Первая любовь: для нее женщина никогда не цель, а только средство: образ женщины избирает она как предлог для своего существования. Лопухина ли, Сушкова ли, та или иная дама — все равно. «Люблю мечты моей созданье». Но «обман» (в смысле *разочарования*) не мог отучить его от увлечения женщиной. В последнем, предсмертном[10], стихотворении он говорит:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье, —
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором,
Таинственным я занят разговором, —
Но не с тобой я сердцем говорю.

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых — уста давно немые,
В глазах — огонь угаснувших очей.

А в сущности — никого не люблю, кроме «мечты», кроме «сна», кроме того, что «кажется».

Трагедия Лермонтова не в самой любви, а в отношении его к ней. Разочарование его неподдельно; нет уж, какой тут байронизм! Слепой подражатель Байрону не вырвал бы никогда из груди своей таких леденящих сердце стонов. Душа Лермонтова действительно увяла: она дышит сыростью могильных цветов. Мысль о любви всегда сочетается у него с мечтами о смерти, о вечности — и сладостно-жутко читать эти полудетские стихи:

Вчера до самой ночи просидел
Я на кладбище. Все смотрел, смотрел
Вокруг себя, полстертые слова
Я разбирал. Невольно голова
Наполнилась мечтами вновь; очей
Я не был в силах оторвать с камней...
Один ушел уж в землю, и на нем
Все стерлося; там крест к кресту челом
Нагнулся, будто любит; будто сон
Земных страстей узнал в сем месте он.
Вкруг тихо, сладко все, как мысль о *ней*[11].

Мысль о ней — где же? на кладбище. Это не сентиментальные воздыхания Жуковского о близости небесного свидания, это — зловещее предчувствие разлуки вечной. Любовь Лермонтова тысячами нитей сплетена со смертью, с гробом, с мертвецами и со всем их кладбищенским обиходом. И опять это не романтический мишурный антураж: Лермонтов искренно любит страшные тайны могил, чувствует подлинную поэзию склепа, как чувствовал ее Эдгар По. Ярко и мучительно переживает этот пензенский барчонок, начитавшийся Байрона, муки

любви, ощущая в то же время адское наслаждение при мысли о смерти. Эти две могущественнейшие стихии, любовь и смерть, озарены у него в соединении своем невыносимым светом. Мрачно, сладострастным шепотом повествует он в своем «Вадиме»: «Однажды мать сосватала невесту для сына, давно убитого на войне; долго ждала красавица своего суженого, наконец вышла замуж за другого: на первую же ночь свадьбы явился призрак первого жениха и лег с новобрачными в постель. “Она моя”, — говорил он, — и слова его были ветер, гуляющий в пустом черепе; он прижал невесту к груди своей, где на месте сердца у него была кровавая рана; призвали попа с крестом и святой водой и выгнали опоздавшего гостя, и, выходя, он заплакал, но вместо слез песок посыпался из открытых глаз его».

Какому романтику в то время могла прийти в голову жуткая гробовая ирония «Конца»?

Конец! Как звучно это слово,
Как много, — мало мыслей в нем!
Последний стон — и все готово,
Без дальних справок. А потом?
Потом вас чинно в гроб положат
И черви ваш скелет обгложат...
Когда ж чиновный человек
Захочет места на кладбище,
То ваше узкое жилище
Разроет заступ похорон
И грубо выкинет вас вон,
И может быть, из вашей кости,
Подлив воды, подсыпав круп,
Кухмейстер изготовит суп...
А там голодный аппетит
Хвалить вас будет с восхищеньем,
А там желудок вас сварит,
А там... *[12]

---

* Конец этого стихотворения имеет еще вариант:

Когда ж стеснится уж кладбище,
То ваше узкое жилище
Разроют смелою рукой
И гроб поставят к вам другой.
И молча ляжет с вами рядом
Девица нежная, одна,
Мила, покорна, хоть бледна...
Но ни дыханием, ни взглядом
Не возмутится ваш покой...
Что за блаженство, боже мой!

14 Зак. 3178

А изумительная «Любовь мертвеца», одно из лучших произведений Лермонтова?

Что мне сиянье Божьей власти
И рай святой?
Я перенес земные страсти
Туда с собой:
Ласкаю я мечту родную
Везде одну;
Желаю, плачу и ревную,
Как в старину.

Апофеоз любви, пережившей смерть! Воистину, *любовь сильнее смерти*, именно *сильнее*. Все обаяние поэзии Лермонтова в его силе. Он — силач, сказочный богатырь. Недаром современник его, художник П. А. Федотов, называл его стихи «песнями богатыря в минуты скорби неслыханной» [13].

Я не могу любовь определить,
Но это страсть сильнейшая.

Горе тому, у кого любовь на всю жизнь остается сильнейшей страстью. Она неизбежно приведет его к крушению. Для Лермонтова главный ужас заключался в раздвоенности его любви, в той пропасти, что зияет вечно между женщиной и идеалом. Он, как Дант, создан был для любви истинной, для любви бессмертной, но в этой жизни не пришлось встретить ему свою Беатриче. Судьба при рождении одарила его нездешним чувством любви, как бы забыв, что ему предназначено жить на земле. Он искал, тоскуя, неземную мечту, а кругом были Лопухины, Сушковы, Смирновы [14], Щербатовы [15]. Что же оставалось поэту, как не любить «мечты своей созданье»? [16] Но и существовать одною мечтою он не мог: он был *человеком*, сыном праха и жителем земли. В груди его вулканом вскипала страсть; он не в силах был оставаться равнодушным перед чарами прекрасных женщин. И, презирая их безмерно, шел к ним со святыней в глубине души, зная, что ничего не найдет в ответ.

Есть рай небесный! Звезды говорят;
Но где же? вот вопрос, и в нем-то яд.
Он сделал то, что в женском сердце я
Хотел сыскать отраду бытия [17].

Подлинная любовь Лермонтова, конечно, не земная. Иначе он вряд ли бы невредимо пронес ее сквозь жизненные дебри. Та грязь, что его окружала с детства, давно захлестнула бы белый

мрамор земного идола, но голубую воздушность женственного видения она оттеняла еще чище. Сны, к счастию для людей, неподвластны ужасам житейским.

В ребячестве моем тоску любови знойной
Уж стал я понимать душою беспокойной;
На мягком ложе сна не раз во тьме ночной,
При свете трепетном лампады образной,
Воображением, предчувствием томимый,
Я предавал свой ум мечте непобедимой:
Я видел женский лик — он хладен был, как лед —
И очи... этот взор в груди моей живет;
Как совесть, душу он хранит от преступлений;
Он след единственный младенческих видений...
И деву чудную любил я, как любить
Не мог еще с тех пор, не стану, может быть[18].

Женский взор святого призрака сопровождает поэта во всю жизнь, как «след единственный младенческих видений». Может ли он, влюбленный в мечту, любивший «чудную деву» так, как «любить в другой раз он не может и не станет», — мог ли он любить дев земных?

До сих пор никто еще, кажется, не обращал серьезного внимания на огромное автобиографическое значение лермонтовского «Сашки». Поэму эту считают нескромным подражанием Полежаеву, легкою шалостью молодого пера, а между тем это полная содержания и серьезная значением пиеса. Из нее целиком вышла «Сказка для детей»; последнюю сближает с «Сашкой» не только общий тон рассказа, но и буквальное совпадение некоторых стихов. В «Сашке» встречаются места удивительной выдержанности и силы, и можно бы пожалеть, что Лермонтов бросил поэму неоконченной, если бы из ее хаоса не возникла через несколько лет стройная колоннада «Сказки». Висковатовы и Введенские[19] в своем педантическом глубокомыслии пренебрежительно обошли поэму, хотя, конечно, героя ее нельзя считать безусловным двойником Лермонтова. Но все-таки историко-биографическая правдивость «Сашки» бесспорна. «Сашка» — ценнейший документ для характеристики Лермонтова-ребенка и Лермонтова-юноши в первые семнадцать лет его жизни, до самого поступления в школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Читая «Сашку», начинаешь яснее понимать трагическую сторону в

жизни Лермонтова: нежная, как крылья мотылька, чистая, как вершины кавказских гор, душа гениального ребенка уже в раннем детстве заляпана была комками житейской грязи.

И Саша был четырнадцати лет.
Он привыкал (скажу вам под секретом,
Хоть важности большой во всем том нет)
Толкаться меж служанок. Часто летом,
Когда луна бросала томный свет
На тихий сад, на свод густых акаций,
И с шепотом толпа домашних граций
В аллее кралась, — легкою стопой
Он догонял их, и, шутя, порой
Его невинность (вы поймете сами)
Они дразнили дерзкими перстами.

Раннее прикосновение порока, «смутив ребенка сон покойный», дыханием набегающей бури налетело на зеркальную гладь души и заставило навсегда задрожать ее сладострастной зыбью. На людей, подобных Лермонтову, первое познание добра и зла кладет неумолимый отпечаток, своего рода каторжное клеймо, доводящее иных до самоубийства.

По тем временам (сто лет назад) сближение подрастающего барчонка с миром девичьей было явлением неизбежным и притом обычным. Конечно, сама строгая бабушка Арсеньева[20] нисколько не огорчилась бы, узнав о связи Мишеля с дворовой девушкой. Девичья в помещичьей усадьбе была особым миром; сюда отбирались красивейшие и умнейшие девушки, часто незаконные дочери господ; здесь зарождались крепостные актрисы и танцовщицы, но под старость из девичьей же выходили Арины Родионовны и Натальи Савишны[21]. Из какого-то ложного стыда (перед чем?) мы все еще затеняем положительные стороны старой помещичьей жизни, доныне не исследованные. Девичья играла большую роль в юности наших предков. Из записок гр. Л. Толстого мы знаем, что отца его в шестнадцать лет родители соединили «для здоровья» с одной из дворовых девушек *. Сам Толстой в «Отрочестве» рассказывает о любви к горничной Маше[22]. В девичьей возникало первое очарование женской любви, вспыхивали первые порывы сладострастия, но далеко не для всех влияние это оказывалось вредным и роковым. В воспоминаниях Фета мы находим идиллическое описание прекрасной горничной Аннушки, пробудившей первую

* Лев Николаевич Толстой: Биография / Составил П. Бирюков, по неизданным материалам. М., 1906. Т. I. С. 50.

возвышенную страсть в груди будущего певца «Соловья и розы» *[23]. У Лермонтова описание ночных свиданий с Марфушей сделано, несомненно, с натуры.

Во тьме ночной,
На цыпочках по лестнице ступая,
В чепце, платок накинув шерстяной,
Являлась к Саше дева молодая.
Задув лампаду, трепетной рукой
Держась за спинку шаткую кровати,
Она искала жарких там объятий.
Потом, на мягкий пух привлечена,
Под одеяло пряталась она;
Тяжелый вздох из груди вырывался,
И в жарких поцелуях он сливался.

Правда и то, что, как признается поэт,

Я пробежал пороков длинный ряд
И пресыщен был горьким наслажденьем.

Старческий опыт, проклятый опыт Адама, рано воцарился в опустошенной душе полуребенка.

А главное — Сашка «имел большую склонность к разрушенью». Прототип его, Александр Арбенин в неоконченном прозаическом отрывке, характеризуется теми же самыми чертами.

«Зимой горничные девушки приходили шить и вязать в детскую... Саше было с ними очень весело. Они его ласкали и целовали наперерыв, рассказывали ему сказки про волжских разбойников, и его воображение наполнялось чудесами дикой храбрости и картинами мрачными, и понятиями противуобщественными. Он разлюбил игрушки и начал мечтать... Ему хотелось, чтоб кто-нибудь его приласкал, поцеловал, приголубил, но у старой няньки руки были такие жесткие... Саша был преизбалованный, пресвоевольный ребенок... Между тем природная всем склонность к разрушению развивалась в нем необык-

* «Подобно всему дому я испытывал невольное влечение к горничной или, как тогда говорили, фрейлине мама́ Аннушке. Это была прелестная, стройная блондинка с светло-серыми глазами, и хотя она и прошла через затрапезное платье, но мать наша всегда находила возможность подарить ей свое ситцевое или холстинковое и какую-нибудь ленту на пояс. Из этого Аннушка при своем мастерстве и врожденной грации умела в праздник быть изящно нарядной» (*Фет А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 18).

новенно. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цветы, усыпая ими дорожки. Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный им камень сбивал с ног бедную курицу» [24].

Это один и тот же образ. Сашка, Александр Арбенин, Печорин — все они перегорели на медленном огне, превратившем их души в холодный пепел *.

Впечатления отроческих лет дают направление целой жизни. Черты, роднящие любимых лермонтовских героев в их главном, позволяют с уверенностью утверждать их непосред-

---

* Некрасов, принадлежавший к поколению, несколькими годами младшему, в своей «Прекрасной партии» [25] отнесся к Печорину уже с иронией, изобразив тип его в следующих чертах:

То был гвардейский офицер,
Воитель черноокий;
Блистал он светскостью манер
И лоб имел высокий.

Был очень тонкого ума,
Воспитан превосходно,
Читал Фудраса и Дюма,
И мыслил благородно.
. . . .
Являл он Байрона черты
В характере усталом:
Не верил в книги и мечты,
Не увлекался балом.

Он знал: фортуны колесо
Пленяет только младость.
Он в ресторации Дюссо
Давно утратил радость.

Он буйно молодость убил,
Взяв образец в Ловласе,
И рано сердце остудил
У Кессених в танцклассе.

(Кессених содержала в сороковых годах веселый дом на одной из петербургских застав.) Самый образ Печорина оказался под силу одному Лермонтову и умер с ним. Попытки наших беллетристов пятидесятых годов оживить Печорина, придать ему жизненное правдоподобие и трагичность, не привели ни к чему. Лермонтовская трагедия под пером их становилась мелодрамой. М. В. Авдеев в повести своей «Тамарин» при самых серьезных намерениях сделал из героя лишь смешную карикатуру на Печорина. Это отмечено еще Аполлоном Григорьевым в одной из его статей [26].

ственную близость к самому поэту. Все это один герой, имя которому Михаил Лермонтов. Отсюда понятно это небывалое у других поэтов обилие одних и тех же описаний, вводимых в разные произведения, упорные повторения стихов, одинаковые имена героев. Все это обнаруживает глубокую одноцентренность вечно сверлящей души, которой одна неотступная мысль владеет: выразить самое себя. Душе этой пришлось пройти сквозь строй, вынести ужасную пытку земной любви. Лермонтов барахтается в жизни, как лебедь в грязной луже. Начиная с бабушкиных горничных, пресненских Тирз и Параш и кончая юнкерскими Уланшами, Ларисами и танцорками, все соединилось, чтобы осквернить любящую нежную душу, чтобы, омрачив, высосать и опустошить ее.

Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока,
Под знойным солнцем бытия.

Как тут не вспомнить Достоевского? «Дьявол с Богом борются, а поле битвы — сердца людей. (В Лермонтове есть черты Димитрия.) Широк человек, слишком широк — я бы сузил» [27]. Воочию перед нами эта чудесная широкость, — совмещение идеала содомского с идеалом Мадонны.

Однажды, после долгих прений
И осушив бутылки три,
Князь Б., любитель наслаждений,
С Лафою стал держать пари.
Клянуся, молвил князь удалый,
Что нашу польку в эту ночь... [28]

И вдруг тут же, почти тотчас:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...

Отчаянный юнкер в серой шинели, едва проспавшийся после угарной ночи, с душой, мутной от пьяного похмелья, — вот стоит он плечом к плечу с нежно-воздушной барышней где-нибудь на Зимней Канавке, прислушивается к вечерним выстрелам, — и уже по искаженной душе его, как по небу полуночи, пролетает белокрылый ангел:

Ты помнишь ли, как мы с тобою
Прощались позднею порою?
Вечерний выстрел загремел,
И мы с волнением внимали...

Тогда лучи уж догорали,
И на море туман густел;
Удар с усилием промчался
И вдруг за бездною скончался [29].

Но, потеряв навек серафическую непорочность чувств, Лермонтов не хочет покориться Року.

В противность своему Демону, он знает, что никакая Тамара не возвратит ему рая. Дьявольская гримаса иронии навсегда омрачила угрюмое лицо. На всех портретах Лермонтова застыло выражение тоскливо-мрачной иронии. Любовь, со всею ее необъятною нежностью и красотой, со страданием и счастием влюбленных, для корнета Лермонтова вырождается в ленивую интригу. Самодовольно-скучающий светский лев, он относится к женщинам со снисходительным пренебреженьем. Уже шестнадцати лет, оторвавшись на миг от созерцания неземной красоты, воздушного виденья, он холодно замечает:

Поверь, невинных женщин вовсе нет;
Лишь по желанью, случай и предмет
Не вечно тут. Любить не ставит в грех
Та одного, та многих, эта всех [30].

Теперь на земле остается у него одно сладострастие, любовь же умерла навсегда, как только он понял, что женщина и мечта о ней — не одно и то же.

Если вера в любовь погибла, что же тогда остается в жизни? И что такое самая жизнь?

Что жизнь? — Давно известная шарада
    Для упражнения детей,
Где первое — рожденье, где второе —
Ужасный ряд забот и муки тайных ран,
Где смерть — последнее, а целое — обман! [31]

Обман. В этом сплошном обмане стоит ли играть смешную роль?

Любить? Но кого же? На время — не стоит труда,
    А вечно любить — невозможно.

Раз уже начались рассуждения о том, стоит ли труда полюбить хотя на время, то ясно, что душе такого человека недоступна уже и просто не нужна сама любовь.

А тут еще одиночество, этот неизбежный удел гордых и несчастных душ, призрак которого не покидал Лермонтова с юных лет:

Как страшно жизни сей оковы
Нам в одиночестве влачить;
Делить веселье все готовы, —
Никто не хочет грусть делить.

Один я здесь, как царь воздушный,
Страданья в сердце стеснены,
И вижу, как судьбы послушны,
Года уходят, будто сны.

И вновь приходят — с позлащенной,
Но той же, старою мечтой;
И вижу гроб уединенный, —
Он манит и сулит покой.

Никто о том не покрушится,
И будут (я уверен в том)
О смерти больше веселиться,
Чем о рождении моем[32].

И всюду гроб, смерть, уничтожение, исполинскою тенью грозящее впереди, и неизбежное предчувствие все тревожней сжимает сердце:

Я предузнал мой жребий, мой конец
И смерти ранняя на мне печать.
. . . .
Грядущее тревожит грудь мою:
Как жизнь я кончу, где душа моя
Блуждать осуждена, в каком краю
Любезные предметы встречу я?
Но кто меня любил, тот голос мой
Услышит и узнает... И с тоской
Я вижу, что любить, как я, — порок,
И вижу... я слабей любить не мог[33].

Еще в 1830 году пишет Лермонтов кошмарные свои «Ночи»[34]:

И я сошел в темницу, узкий гроб,
Где гнил мой труп, — и там остался я.
Здесь кость уже была видна, здесь мясо
Кусками синее висело; жилы там
Я примечал с засохшею в них кровью...
С отчаяньем сидел я и взирал,
Как быстро насекомые роились
И поедали жадно свою пищу:
Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп,

И каждое его движенье
Меня терзало судорожной болью.

Всех героев своих Лермонтов щедро наделил своими же собственными страстями. Любопытно проследить, как, начав с безобразного урода Вадима, он кончает прекрасным Демоном. Представление его о «герое» пережило несколько постепенных стадий, но всегда он в лице их прикрашивает или безобразит самого себя. Кажется, будто он рассматривает себя в несколько зеркал, примеривая различные позы и платья. Все герои его непременно любовники, почти всегда несчастные или не хотящие быть счастливыми; у всех борьба с женщиной на первом плане — поединки в любви или в кокетстве; все заняты только своими переживаниями, своей любовью. Немногого не хватает им, чтобы стать смешными, но ведь и сам Лермонтов... почти смешон.

Вера в «Герое нашего времени» говорит Печорину: «Никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном».

Лермонтова до конца не удовлетворили его герои; самым неудачным из них был Арбенин из «Маскарада», эта ходячая месть, благородный шулер с самолюбием. Когда-то увлекался Лермонтов роковой фигурой Наполеона, может быть потому, что находил в нем сходство с собою; тени его вложил он в уста фразу: «Я выше и похвал, и славы, и людей» [35]. Попытка Лермонтова создать единственного героя олицетворилась всего удачнее в «Демоне», который, в сущности, опять все тот же, отвлеченно взятый Лермонтов. Демон мучил Лермонтова несколько лет, пока он от него не «отделался стихами» [36]. Но разве это не тот же прежний и постоянный его герой — «дух изгнанья», «отверженный», кто «похож на вечер ясный: ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет», «царь познанья и свободы», «враг небес, зло природы», тот, «кого никто не любит и все живущее клянет»?

Накануне смерти Лермонтов мог видеть, как вычерченные им полубессознательно десять лет назад контуры жизни расцветились яркими красками. Но — увы — картина эта была совсем не та, какою воображал ее поэт!

Еще в ребячестве сознал Лермонтов горькую истину, что «ничтожество есть благо в здешнем свете» [37]. За свою короткую

жизнь сроднился он с мыслью о ничтожестве, небытии (néant), загодя как бы привыкнул к смерти. Тогда же сказал он:

Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша,
И уж ничто души не веселит[38].

Чашу эту приходилось ему испивать до дна во цвете жизни, с небольшим в двадцать пять лет, когда могучий талант его, как Демон, развертывал траурные крылья, приготовляясь к полету. А между тем сам поэт чувствовал, что некуда и незачем ему лететь. Все в мире стало для него мертво и пустынно, отравлено адской скукой. Быть может, проживи Лермонтов еще шесть, десять лет, он переломил бы себя, как Лев Толстой, с юностью которого его юность имеет большое сходство. В признаниях Печорина звучат толстовские ноты; самая идея «исповеди» роднит Лермонтова с Толстым. «В первой моей молодости, — говорит Печорин, — с той минуты, когда я вышел из опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто... Я стал читать, учиться — науки также надоели; я видел, что ни слава, ни счастие от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди — невежды, а слава — удача, и чтобы добиться ее, надо только быть ловким. Тогда мне стало скучно»... Скука — вот Демон, терзавший Лермонтова. От этого чудовища нельзя было отделаться стихами.

В себя ли заглянешь, — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно...

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...

Прекратить эту шутку могла одна смерть.

Немецкий писатель Фридрих Боденштедт, поклонник и переводчик Лермонтова, встретил впервые нашего поэта незадолго до его смерти в одном из петербургских ресторанов, в обществе двух молодых людей. Он оставил любопытное описание

внешности, манер и разговоров Лермонтова[39]. Как ни старается Боденштедт смягчить резкость впечатлений, в рассказе его обрисовывается во весь рост пошловатый и заносчивый офицер, дерзкий и невоздержный на язык, употребляющий постоянно в разговоре неприличные слова. Язвительные шутки Лермонтова в ушах сентиментального и благовоспитанного немца все время звучали так, как будто кто-нибудь «скреб по стеклу». Тут же, при Боденштедте, Лермонтов едва не нарывается на ссору с одним из приятелей, перейдя должную границу в остротах. Злить людей, очевидно, сделалось для него потребностью. Позже, в Пятигорске, он любил забавляться тем, что незаметно надламывал приготовленные в гостинице за общим столом тарелки. Слуги приходили в отчаяние, во время мытья посуды вынимая из воды груду черепков, а Лермонтов, насладившись их недоумением и испугом, тут же щедро расплачивался с хозяином[40]. Что это, как не дошедшая до последней степени скука? Приступы той же мертвящей скуки побуждали Лермонтова травить приятелей: он придирается, злит, выводит из себя, — прямо кусается, как бешеная собака. («Собаке собачья смерть», — сказала, узнав о кончине Лермонтова, одна высокопоставленная особа[41] и, конечно, по-своему была права.) В эти последние, зрелые, годы жизни действительность, манившая когда-то поэта грезами, показала ему свою изнанку, а горький опыт безжалостно разрушал возможность земного счастья.

Представим себе положение Лермонтова на Кавказских водах в роковое для него лето 1841 года. Не сознавать всего значения своего таланта он в то время уже не мог, но этот же талант делал в обществе положение его ложным, ибо в глазах дам, да еще светских, да еще семьдесят лет назад, быть русским писателем оказывалось совсем не comme il faut*. «В то время мы все писали такие стихи»[42], — заметил один из современников Лермонтова. Вряд ли кому известно, что Мартынов, убийца поэта, тоже писал стихи, и даже недурные, т. е. посредственные, чего для успеха в салоне более чем достаточно. Вообще, Мартынов, как увидим ниже, в обществе имел все преимущества на своей стороне и был опасным соперником поэту. Биографы Лермонтова, из сочувствия к нему, изображают Мартынова смешным пошляком: на деле было далеко не так. Смешон Мартынов не был, и со смешным человеком у Лермонтова до дуэли не дошло бы. Но серьезно ухаживать за пятигор-

---

* благопристойно (*фр.*). — *Сост.*

скими барышнями Лермонтов в то время уже не мог: слишком хорошо постиг он «науку страсти нежной» [43], да и водяное общество ему, что называется, «поднадоело». И вот ему приходится быть равнодушным зрителем, как тут же, на глазах его, все влюбляются, ухаживают, пишут стихи, терзаются ревностью. Как не презирать этих слепых людишек ему, познавшему до конца гнетущий ужас жизни, наперснику Демона, для кого вся жизнь была только «тетрадь с давно известными стихами»? По привычке он все-таки слегка ухаживает за младшей дочерью бригадного генерала, Н. П. Верзилиной [44]. Надежда Петровна была самая обыкновенная барышня, провинциальная кокетка, окруженная обществом военной молодежи, оживлявшей каждое лето пятигорский сезон, — и, конечно, дуэль Лермонтова только сделала ее более «интересной». В прошлом у нее осталось приятное воспоминание, что вот из-за нее убит на дуэли Лермонтов, тот самый... Впоследствии она была примерной женою и матерью семейства. И казалось бы, не все ли равно Лермонтову, что красавец Мартынов нравится Надежде Петровне, что она оказывает ему предпочтение? Ложное самолюбие светского льва не позволяло ему оставаться равнодушным. Ему не вспоминался собственный его давнишний мадригал «Глупой красавице», написанный лет десять тому назад:

Амур спросил меня однажды,
Хочу ль испить его вина...
Я не имел в то время жажды,
Но выпил кубок весь до дна.

Теперь желал бы я напрасно
Смочить горящие уста,
Затем, что чаша влаги страстной,
Как голова твоя, пуста.

Пуста и хорошенькая головка Надежды Петровны, и так мало значит она для Лермонтова, что он даже ничего не может написать ей в альбом, кроме каких-то бессвязно-забавных пустяков:

Надежда Петровна,
Зачем так неровно
Разобран ваш ряд?
И локон небрежный
Под шейкою нежной,
  На поясе нож...
  C'est un vers qui cloche *[45].

* Вот стих, который хромает (*фр.*). — *Сост.*

А ночью — там, у себя, в маленьком домике под Машуком, — пишет, быть может, со слезами: «Выхожу один я на дорогу...», — и восклицает, вспоминая пусто и бесцельно проведенный день:

Нет, не с тобой я сердцем говорю!

И так чудовищно это несоответствие между жизнью и мечтой, что, выбросив жемчужные стихи, мятежная душа не утихает — и еще пуще хочется на другой день злить самодовольного Мартынова.

Мартынов * по рождению и воспитанию принадлежал к тому же обществу, что и Лермонтов, но значительно превосходил последнего успехом служебной своей карьеры. Будучи годом моложе Лермонтова, он вышел в отставку с чином майора, тогда как Лермонтов был только поручик. О храбрости Мартынова свидетельствовало боевое отличие, сверх всего, он, как описывает его один из современников, «был очень красивый молодой гвардейский офицер, высокого роста, блондин с выгнутым немного носом. Он был всегда очень любезен, весел, порядочно пел романсы и все мечтал о чинах, орденах и думал не иначе как дослужиться на Кавказе до генеральского чина» **.

---

* Николай Соломонович Мартынов родился в Нижнем Новгороде 9 октября 1815 г. Воспитывался в школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров с 17 октября 1832 года по 6 декабря 1835 г., когда выпущен был корнетом в кавалергарды. С 1836 г. — поручик. 6 марта 1837 г. командирован на Кавказ, участвовал в экспедиции ген. Вельяминова против натухайцев и шапсугов, для заложения укреплений Новотроицкого и Михайловского, и награжден орденом св. Анны 3-й степени с бантом. 27 сентября 1839 г. зачислен по кавалерии ротмистром, с прикомандированием к Гребенскому казачьему полку, а 23 февраля 1841 г. уволен в отставку, по домашним обстоятельствам, майором. Умер в 1875 г. (Сборник биографий кавалергардов. 1826—1908 гг. СПб., 1908. Т. IV. С. 98—106).

** Воспоминания Я. И. Костенецкого (Русская старина. 1875. № 9. С. 64). К этому надо еще добавить, что Мартынов писал также и стихи, вроде следующих:

Песнь чеченца

За Аргуном-рекой,
Над кремнистой скалой,
Как гнездо, выдается аул.
Он сто лет на горе,
И в столетней коре

Все данные для полного успеха в жизни! Где уж было соперничать с таким блестящим представителем золотой середины большеголовому кривоногому Маёшке, с его вечно ядовитыми остротами и пронзительным неприятным смехом? По выходе в отставку Мартынов, — рассказывает тот же современник, — из веселого, светского, изящного молодого человека сделался каким-то дикарем: отрастил огромные бакенбарды; в простом черкесском костюме, с огромным кинжалом, нахлобученной белой папахой, вечно мрачный и молчаливый, он играл Печорина*. Разумеется, и это все шло к нему. Как будто сам Печорин, в лице Мартынова, явился воочию на кавказские воды. И княжна Мери, существуй она в действительности, конечно, отдала бы сердце Мартынову, а никак не своему поэту, не говоря уже о простодушной дикарке Бэле. Можно вообразить, как раздражало Лермонтова печоринство Мартынова! Его герой воплотился наяву своими худшими сторонами. Мартынову пребывание Лермонтова на водах было неприятно по многим причинам. В душе он сознавал свое ничтожество; его стихи и романсы восхищать могли девиц, но вряд ли он отваживался на них в присутствии Лермонтова, видевшего его насквозь; на убийственные остроты последнего он не находил ответов. Но, как всякий «порядочный молодой человек», Мартынов больше всего на свете боялся «влететь в историю», а потому спускал многое несносному Маёшке**. Одного не мог вынести Марты-

---

Лес дремучий его обогнул...
. . . .
И желаний тоска
Грудь вздымает слегка,
Будто волны несут лебедей;
И на свежих устах,
Как роса на цветах,
Сладострастия влага у ней, *и. т. д.*

(*Нарцов А. Н.* Материалы для истории дворянских родов Мартыновых и Слепцовых. Тамбов, 1904). Вероятно, многим стихи эти казались ничем не хуже лермонтовских.

* Воспоминания Я. И. Костенецкого (Там же. С. 64).

** «Как поэт Лермонтов возвышался до гениальности, но как человек он был мелочен и несносен. Эти недостатки и признак безрассудного упорства в них были причиною смерти гениального поэта от выстрела, сделанного рукою человека доброго, сердечного, которого Лермонтов довел своими насмешками и даже клеветами почти до сумасшествия. Мартынов, которого я хорошо знал, до конца своей жизни мучился и страдал оттого, что был виновником смерти Лермонтова» (*Арсеньев И. А.* <Слово живое за неживых: (Из моих воспоминаний)>. — Исторический вестник. 1887. Т. II. С. 354).

нов: шуток Лермонтова «при дамах», — очень уж страдало от них петушье самолюбие неотразимого кавалера. Он даже унижался до просьбы: перестать острить, но, разумеется, только усиливал тем ядовитые нападки. И вот, может быть, в тот самый момент, когда Мартынов решительным печоринским приемом покорял нежное сердце Наденьки Верзилиной, по комнате громко прозвучало ненавистное: montagnard au grand poignard*. Чаша терпения переполнилась — и насмешник поплатился жизнью**[46].

Вся поэзия Лермонтова — один демонический аккорд. Если он, как упрекнул его однажды В. Брюсов[48], и не верил в существование демонов, то сам зато был подлинный, настоящий демон. Нечеловеческое что-то слышится в нем; стихи его, а в особенности проза, дышат тою же силой, что заключалась в чертах портрета, поразившего Лугина. «Рука человека никогда с намерением не произведет этих линий; математически малое отступление — и прежнее выражение погибло безвозвратно. В лице портрета дышало именно то *неизъяснимое*, возможное только гению или случаю». У Лермонтова слог зловещий. Стихи его падают на читателя, как желтые осенние листья***. Главное значение его поэзии в лирике и «Ге-

---

* горец с большим кинжалом (*фр.*). — *Сост.*

** К причинам, способствовавшим роковой дуэли, прибавляют историю с дневником сестры Мартынова. Имеются веские данные предполагать, что Лермонтов потихоньку прочел, а потом уничтожил этот дневник, посланный с ним на Кавказ для передачи Мартынову[47]. В «Княгине Лиговской» прототип Лермонтова, Печорин, посылает анонимное письмо Негуровой alias Сушковой. Тот, кто способен был отправить анонимное письмо одной девушке, мог распечатать дневник другой.

*** Любопытно сопоставить начало третьей строфы «11 июня» с одним из ранних стихотворений Фета, «Напрасно».

Лермонтов:
Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но слов
Не нахожу.

Фет:
Не нами
Бессилье изведано слов к выраженью желаний.
Безмолвные муки сказалися людям веками;
Не очередь наша, и кончится ряд испытаний
Не нами.

рое нашего времени»; кавказские декоративные его поэмы, за исключением «Демона», скучны и ходульны. Полное собрание его сочинений являет собой огромную груду сменявшихся беспрестанно черновиков; перебелить их окончательно не дала смерть.



Здесь, кстати, отметим, что интерес и любовь к Лермонтову не оставляли Фета во всю жизнь. В своих рассказах («Кактус» и др.) он часто цитирует лермонтовские стихи; то же самое находим в его «Воспоминаниях». Года за два до смерти (в декабре 1890 г.) он интересовался точным текстом «Демона»[49].



В. Ф. ХОДАСЕВИЧ

Фрагменты о Лермонтове

1

Мне вспоминается маленькое пророчество. Года два тому назад одна женщина, любящая поэзию Лермонтова и иногда (хоть это немного смешно теперь) плачущая об его судьбе, говорила: «Вот попомните мое слово, даже юбилея его не справят как следует: что-нибудь помешает. При жизни мучили, смерть оскорбили, после смерти семьдесят лет память его приносили в жертву памяти Пушкина — и уж как-нибудь да случится, что юбилея Лермонтова не будет».

Так почти и случилось. Не в тихие дни труда и спокойствия справляет Россия мирный праздник своей поэзии. Столетний юбилей Лермонтова совпал с ужасами войны. Как сто лет назад, когда в «спаленной пожаром» Москве поэт появился в мир, так и теперь, когда вся краткая жизнь его уже стала для нас преданием, — все помыслы России обращены туда, на запад, где снова решаются судьбы Европы.

Конечно, юбилей Лермонтова не пройдет незамеченным; но несомненно и то, что голоса войны в значительной доле его заглушат. В мирные дни мы отпраздновали бы его громче; несколько дней вся Россия жила бы воспоминаниями о поэте, размышлениями о нем, как, например, было недавно, во дни торжеств гоголевских[1].

Теперь этого не будет. Маленькое пророчество, к несчастию, сбылось. Конечно, тени поэта в ее, так сказать, большом бессмертии нет уже дела до наших чувств. Мертвому Лермонтову не нужны наши почести, наши поздние сожаления:

Что жизни мелочные сны,
И стон, и слезы бедной девы
Для гостя райской стороны?[2]

Но земной судьбе Лермонтова, еще не оконченной, его *маленькому* бессмертию, живущему здесь, в нашей среде, в нашей

памяти, — до юбилея есть дело. Давно окончились отношения между людьми и Лермонтовым-человеком. Но отношения между ними и Лермонтовым-поэтом никогда не прерывались. Юбилей — одна из страниц в истории этих отношений, и не все равно, как она будет написана. Но вот — она не написалась «как следует». Мы в этом не виноваты, но и не виноват Лермонтов. Кто же виноват? Простите за общее место, но из песни слова не выкинешь: виновата судьба.

Если теперь Лермонтову «не посчастливилось» с юбилеем, то это только отдельное, оторванное звено из той цепи несчастных событий, которая звалась его жизнью. Он родился некрасивым и этим мучился. С детских лет жил среди семейных раздоров и ими томился. Женщины его мучили. В общежитии встречали его «месть врагов и клевета друзей» [3], бывшие столько же следствием его дурного характера, как и благородного «жара души». Нужно было выстрадать слишком много, чтобы и к Богу обратиться с последней благодарностью и последней просьбой:

> За все, за все Тебя благодарю я...
>
> . . . .
>
> Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
> Недолго я еще благодарил.

Бога Лермонтов укорял много раз. Но нигде укор не был выражен им с таким вызовом, как в этом язвительном прозаизме:

> *Устрой* лишь так, чтобы Тебя отныне
> *Недолго* я еще благодарил.

Вот строки, кажется, самые кощунственные во всей русской литературе: в них дерзость содержания подчеркнута оскорбительной простотой формы.

2

Россия XVIII века, особенно Россия екатерининская, победная и торжествующая, создала такую же победную и торжествующую поэзию. Русские люди екатерининского века были прежде всего созидателями. Пробуждение внутренней самодеятельности, как естественное продолжение толчка, данного Петром Великим, создание и укрепление внешней мощи России — дело их рук. Напряженное политическое строительство заставляло их и в самих себе чтить прежде всего способности органи-

заторские, творческие. Творцы государства и его силы — как должны были они преклоняться перед Творцом всего мира! И от «Размышлений» [4] Ломоносова до державинской оды «Бог» непрестанно звучали в русской поэзии гимны щедрому и всемогущему Зиждителю.

Но волна напряженной деятельности постепенно спадала. Создатели России один за другим сходили со сцены: их роль была сыграна. Ими созданная цветущая Россия от восхвалений Творца переходила к восхвалению творений. Здесь и заключена основная, первоначальная разница между Державиным и Пушкиным, который застал Россию уже созданную. Первый воспел Творца, второй — тварь; Державин — господина, Пушкин — раба; Державин — Фелицу-Екатерину, Пушкин — декабристов и горестную судьбу «бедного Евгения». Основание пушкинской всеотзывчивости — любовь к земле, к «равнодушной природе», сияющей «красою вечною». Наиболее категорическое выражение этой любви дано в формуле:

Лишь юности и красоты
Поклонником быть должен гений [5].

Правда, сам Пушкин впоследствии как будто отдалялся от нее все далее и далее, расширял и углублял ее смысл; но для поэтов так называемой пушкинской плеяды формула эта в чистом виде надолго осталась заповедью ненарушимой, тем более что она находила отзыв в их собственных сердцах.

К концу 20-х годов, то есть к тому моменту, когда Лермонтов начал жить сознательной жизнью, «красота» господствовала в русской поэзии по всей линии. Вся беда была в том, что поэты пушкинской школы, даже наиболее выдающиеся, не были Пушкиными. В их творчестве красота вырождалась в красивость, объектом их поклонения было уже не «прекрасное», а «красивое». Слишком часто увлечение «красивым» вело к эстетизму довольно невыносимому: для примера укажем хотя бы «Фракийские элегии» [6] Теплякова. И едва ли мы очень ошибемся, если скажем, что такому вырождению способствовали все, кроме самого Пушкина да еще Баратынского.

Так обстояло дело в официальной, уже окончательно признанной поэзии в течение всей жизни Лермонтова; еще в год его смерти русская критика с редким и поразительным единодушием восторженно приветствовала очаровательную, но пустую поэзию графини Ростопчиной [7]. Вскоре эстетизму 20-х и 30-х годов предстояло кончиться. Но до конца этого Лермонтов не дожил. В течение же его деятельности и критика, и сами по-

эты как бы говорили каждому вновь приходящему: «Мы ждем от тебя “красивого”».

3

Лермонтов меньше кого бы то ни было мог оправдать эти ожидания. Слишком сложна была его душевная трагедия, чтобы можно было в кратких словах выяснить причины такого явления. Но самая наличность его несомненна. «Светлое» и «красивое» никогда не влекло к себе Лермонтова как художника. Уже в 1829 году пишет он «Преступника», стихотворение, обнаруживающее поразительное в пятнадцатилетнем мальчике внимание к пороку, к «порыву болезненных страстей», склонность глубоко вникать в переживания соблазнительные и злобные:

Как часто я чело покоил
В коленях мачехи моей
И с нею вместе козни строил
Против отца, среди ночей.
Ее пронзительных лобзаний
Огонь впивал я в грудь свою.
Я помню ночь страстей, желаний,
Мольбы, угроз и заклинаний,
Но слезы злобы только лью!..

А последние строки «Преступника» говорят уже не о минутных соблазнах, но о понимании твердой, неколебимой склонности ко злу:

Старик преступный, безрассудный,
Я всем далек, я всем чужой.
Но жар подавленный очнется,
Когда за волюшку мою
В кругу удалых приведется,
Что чашу полную налью.
Поминки юности забвенной
Прославлю я — и шум крамол;
И нож мой, нож окровавленный
Воткну, смеясь, в дубовый стол!..

Так писал Лермонтов пятнадцати лет. С годами его зоркость ко злу не ослабевала, а, напротив, обострялась, — видимо, питаемая нарастающими богатствами личного опыта. Уже незадолго до смерти мерещился ему предательский и соблазнительный образ морской царевны и образ царицы Тамары, которая

Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.

Здесь разница между Лермонтовым и Пушкиным разительна. Пушкин с проникновенностью гениального художника умел *показать* читателю темную сторону души некоторых своих героев. Но всегда между читателем и героем проводил он неуловимую, но непереступаемую черту, нечто вроде рампы, отделяющей актера от зрителя. Герой оставался по одну сторону этой черты, читатель — по другую. И зло и добро были для Пушкина составными частями того прекрасного, что зовется миром. Поэт, как и летописец, добру и злу «внимал равнодушно» [8], памятуя, что

Прекрасное должно быть величаво [9].

Привить читателю чувства порочного героя не входило в задачу Пушкина, даже было прямо враждебно этой задаче. Напротив, Лермонтов стремился переступить рампу и увлечь за собою зрителя. Он не только помещал зрителя в центре событий, но и заставлял его самого переживать все пороки и злобы героев. Лермонтов систематически *прививает* читателю жгучий яд страстей и страданий. Читательский покой ему так же несносен, как покой собственный. Он душу читателя водит по мытарствам страстей вместе с душой действующего лица. И чем страшней эти мытарства, тем выразительнее становится язык Лермонтова, тем, кажется, он полнее ощущает удовлетворение. Лучшие свидетельства тому — некоторые страницы из «Героя нашего времени» (особенно «Бэла»), «Хаджи Абрек», «Преступник», уже названный мною, «Измаил-Бей».

Лермонтовские герои, истерзанные собственными страстями, ищущие бурь и самому раскаянию предающиеся, как новой страсти, упорно не хотят быть только людьми. Они «хотят их превзойти в добре и зле» [10] — и, уж во всяком случае, превосходят в страдании. Чтобы страдать так, как страдает Демон, надо быть Демоном.

4

Но этого для Лермонтова недостаточно. Мало заставить читателя вынести муки и страсти нечеловеческие: надо еще показать, как на пути «превосходства в добре и зле» можно терять человеческий облик вовсе. Демон, томящийся своим мятежом, готов вочеловечиться. Мцыри, томящийся миром, звереет. Это минутное озверение для него сладостно, и едва ли каким-нибудь другим словом, кроме сладострастия, можно обозначить тот трепет, с каким Лермонтов описывает борьбу Мцыри с барсом:

Ко мне он кинулся на грудь;
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружье... Он завыл,
Рванулся из последних сил,
И мы, сплетясь, как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
Упали разом, и во мгле
Бой продолжался на земле.
И я был страшен в этот миг;
Как барс пустынный, зол и дик,
Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я — и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык...

Напряженность, с какою написаны эти строки, лишний раз выдает то, чего, впрочем, Лермонтов и не скрывал: ему самому, как Мцыри, были слишком знакомы приступы слепой, зверской страсти, искажающей лицо и сжимающей горло, — была ли это страсть гнева, злобы или любви. Из этих страстей злоба — опаснейшая, и мы знаем, что ей поэт принес обильную дань в действительной своей жизни. Существуя самостоятельно, злоба умеет еще, как паразит, присасываться к другим страстям, делая еще более мутным их и без того мутный поток. Так, говоря о любви к женщинам, Лугин, герой «Отрывка из начатой повести» [11], признается: «...к моей страсти примешивалось всегда немного злости — все это грустно, а правда!..»

Пожалуй, в детских стихах «Преступника» можно бы видеть заимствование, подражание, то есть притворство, но нет: подлинность этого раннего опыта подтверждена рядом свидетельств позднейших, сделанных уже прямо от первого лица, от лица самого Лермонтова. Из них наиболее выразительно то, которое находим в альбоме С. Н. Карамзиной:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,

И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Здесь впервые в русской поэзии «безобразная красота» является не романтическим украшением, не завитком, не безобразною частностью, призванной только подчеркнуть, оттенить основную красоту целого, а действительным, полным признанием страсти космической, безобразия и зла мирового. Вот где отличие поэзии Лермонтова от среднего, так сказать «нормального», романтизма. У романтиков мир, сам по себе прекрасный, еще украшен, сдобрен пороком и безобразием — злом, вводимым в малых дозах, как острая и вредная приправа.

По Лермонтову, порочный и страстный, а потому безобразный мир пытается скрыть лицо под личиною красоты. И это ему удается. «Красота безобразия» — соблазн, к которому прибегает зло. Так соблазнился Мцыри, захотевший «узнать, прекрасна ли земля». Он обратился в зверя, в злейшего из зверей, в змея:

Змея скользила меж камней;
Но страх не сжал души моей:
Я сам, как зверь, был чужд людей,
И полз и прятался, как змей.

Так соблазнился любовью герой «Преступника» — и стал отцеубийцей. А разве не божественное лицо у любви?

Так зло величайшее и страшнейшее, смерть, коварно принимает образ пленительный. Среди прекрасной, цветущей природы являет она свой лик, как будто и сам он — часть этой природы. «Бесценный» дар Терека дышит запахом разложения: это —

Труп казачки молодой,
С темно-бледными плечами,
С светло-русою косой.
Грустен лик ее туманный,
Взор так тихо, сладко спит,
А на грудь из малой раны
Струйка алая бежит.

И Каспий пленяется трупом, жизнь влюбляется в смерть:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

Для Демона любовь к Тамаре была путем добра, но и его этот *земной* путь привел к падению, уже окончательному: мир своей прелестью соблазнил самого соблазнителя. Даже к добру земному нельзя прикоснуться и при этом не впасть в руки зла. Таков вывод Лермонтова.

«Все это грустно, а правда...»

5

Стихи, написанные в альбом С. Н. Карамзиной, содержат в себе признания слишком неальбомные. Счеты Лермонтова с Богом и миром были слишком глубоки и сложны, чтобы могли разрешиться так просто: в действительности ему, несомненно, не «наскучил», как он говорит, а стал невмоготу «несвязный и оглушающий язык» страстей. Стихотворение закончено такой строфой:

Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поутру ясную погоду,
Под вечер — тихий разговор...[12]

Но поверить этим словам можно только отчасти. Быть может, мирная жизнь, «ясная погода» и «тихий разговор» до известной степени могли на время давать отдых измученной душе Лермонтова; но предполагать, что если бы через год после написания этих стихов он не умер, то и на самом деле превратился бы в тихого идиллика, вроде, например, Богдановича[13], — было бы даже смешно. Вся его жизнь и самая смерть говорят о другом. Минуты, когда Лермонтов «видел Бога», были редки. Ему больше были знакомы другие чувства:

Что мне сиянье Божьей власти
    И рай святой!
Я перенес земные страсти
    Туда с собой.

. . . .

Увы, твой страх, твои моленья,
    К чему оне?
Покоя, мира и забвенья
    Не надо мне![14]

Он не хотел ни небесного покоя, ни забвения о земле. Покорности Богу, примирения с Ним в смысле смирения он не ждал от себя. О предстоящем Божьем суде говорит он как о состяза-

нии двух равных, у которых свои, непостижимые людям отношения:

Я не хочу, чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть;
Как я любил, за что страдал,
Тому судья лишь Бог да совесть!

Им сердце в чувствах даст отчет;
У них попросит сожаленья;
И пусть меня накажет Тот,
Кто изобрел мои мученья...

Лермонтов стоял перед Богом лицом к лицу, гоня людей прочь. Еще решительнее говорит он об этом в «Оправдании», одном из последних своих стихотворений. Безразлично, к кому оно относится, и даже безразлично, существовала ли в действительности та женщина, к которой обращены стихи. Важно то, как здесь определено отношение Лермонтова к суду людскому, к возможности людского вмешательства в его личную судьбу:

Того, кто страстью и пороком
Затмил твои младые дни,
Молю: язвительным упреком
Ты в оный час не помяни.

Но пред судом толпы лукавой
Скажи, что *судит нас Иной*...

Так среди людей Лермонтов соглашался оставить после себя

...одни воспоминанья
О заблуждениях страстей, —

а примирится ли он с Богом, погибнет ли — людям до этого не должно быть дела: здесь для них тайна. Ни их сожалений, ни оправданий, ни порицаний не хотел знать он, «превосходящий людей в добре и зле». Всю жизнь он судил себя сам судом совести.

Таким образом, делая нас свидетелями своей трагедии и суда над самим собой, Лермонтов все же не позволяет нам досмотреть трагедию до конца: в должный миг завеса задергивается — и мы уже не смеем присутствовать при последнем его разговоре с Богом. Здесь — тайна, и поэт, скрываясь за занавес, движением руки удерживает нас от попытки последовать за ним: <...>[15]. Приговора мы не узнаем. Узнал его только сам Лермонтов.

6

Поэзия Лермонтова — поэзия страдающей совести. Его спор с небом — попытка переложить ответственность с себя, соблазненного миром, на Того, кто этот соблазнительный мир создал, кто «изобрел» его мучения.

В послелермонтовской литературе вопросы совести сделались мотивом преобладающим, особенно в прозе: потому, может быть, что она дает больше простора для пристальных психологических изысканий. И в этом смысле можно сказать, что первая *русская* проза — «Герой нашего времени», в то время как «Повести Белкина», при всей их гениальности, есть до известной степени еще только проза французская.

Лермонтов первый открыто подошел к вопросу о добре и зле не только как художник, но и как человек, первый потребовал разрешения этого вопроса как неотложной для каждого и насущной необходимости жизненной — сделал дело поэзии делом совести. Может быть, он предчувствовал, какой пламенный отклик найдет впоследствии его зов, когда говорил о себе, что он

...не Байрон, но другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с *русскою* душой.

Лермонтов дал первый толчок тому движению, которое впоследствии благодаря Гоголю, Достоевскому и Толстому сделало русскую литературу литературой исповеди, вознесло на высоту недосягаемую, сделало искусством подлинно религиозным.

Но и еще в одном отношении литература русская глубоко перед ним обязана: он жизнью своей создал для нас великий образец художника. Уходя от суда людского и не допуская людей присутствовать при последнем суде, Божьем, — как человек он, быть может, был прав, быть может, — нет. Этот вопрос разрешен тем же приговором, которого мы не знаем. Но как художник он был несомненно прав. Неизбежная спутница художественного творчества — тайна. Для каждого художника рано или поздно настает мгновение, когда он должен сделать рукою жест жреческий и произнести свою формулу: <...>. После этого завеса его скрывает, он останется один, лицом к лицу с Богом.

И каждый художник, помня о Лермонтове, обязан спросить себя: имею ли я право произнести жреческую формулу, как имел это право он, *превзошедший людей в добре и зле*?





Ю. И. АЙХЕНВАЛЬД

Памяти Лермонтова

Теперь литература — какое-то воспоминание. Кровавый занавес войны отодвинул ее в большую даль, и нынче дело не в слове. Знаменитый клик Архимеда при нападении римлян на Сиракузы: «Noli tangere circulos meos!» *, как известно, не встретил отклика: Архимед был убит и его геометрических построений не уважили [1]. Современные «римляне» тоже не щадят никаких строений, никаких строителей, не отступают перед Лувеном и перед Реймским собором [2], — торжествует одна железная сила. К тому же в наши дни мало кто чувствует себя Архимедом, мало кому не будет совестно заступаться за свои circulos, и не один изобразитель чертежей, букв, всяческой графики, не один мирный писатель чувствует себя теперь каким-то лишним человеком; даже Анатоль Франс бросил свое тонкое перо [3].

Но имя Лермонтова в сотый день его рождения уместно произнести хотя бы и в такую минуту истории; как ни ужасны звуки и отзвуки войны, они заглушить его не в силах. Это имя тем более современно теперь, что как раз войне, ее стихии Лермонтов отдал много художественного внимания и на все бурное, грозное, боевое душа его страстно откликалась. С разными вариантами, на многие лады повторяются сегодня стихи его «Завещания»: умирающий воин просит товарища —

А если спросит кто-нибудь...
Ну кто бы ни спросил, —
Скажи им, что навылет в грудь
Я пулей ранен был.
Что умер честно за царя
. . . .

---

* Не прикасайся к моим кругам, т. е. не испорти их (*лат.*). — *Сост.*

И что родному краю
Поклон я посылаю.

А родителям надо смягчить весть:

...если кто из них и жив,
Скажи, что я писать ленив,
Что полк в поход послали
И чтоб меня не ждали.

Сам Лермонтов из своей трагической могилы тоже шлет в свой юбилейный день поклон родному краю, и родной край любовно отвечает на него своему певцу и сыну — даже среди раскатов неслыханной грозы. Атмосферная гроза шумела и 15 июля 1841 года в тот момент, когда Мартынов разрядил на поэте свой меткий пистолет, и вообще, грозою, войною, кровью окрашена была короткая жизненная дорога Лермонтова — мятежный, он искал бури и находил ее. Художник-баталист, изобразитель Бородина и Валерика, всех этих сцен, когда «звучал булат, картечь визжала, и ядрам пролетать мешала гора кровавых тел», он лелеял в сердце своем бранные звуки, любил булатный свой кинжал, товарища светлого и холодного, друга железного, и такая женщина была ему близка, которая в минуту расставанья, в знак памяти своей лилейной рукой поднесла ему именно этот кинжал, не по одной груди проведший страшный след и не одну прорвавший кольчугу, — и черные женские глаза при огне тускнели и сверкали, как сталь кинжала. Мать у Лермонтова — это мать казака; в свое нежное «баюшки-баю» вплетает она мотивы будущей удали — «я седельце боевое шелком разошью», и проводит она сына в бой опасный. Другая мать проклянет своего сына за то, что он один пришел с кровавой битвы невредимо, не отомстил за отца и братьев — «бежал быстрее лани, быстрей, чем заяц от орла» [4]. Лермонтов родственно жил среди таких людей, которые «чихирь и мед кинжалом просят и пулей платят за пшено» и про которых надо сказать: «Война — их рай, а мир — их ад» [5]. У него — чаще смерть не естественная, а та, которую внезапно причиняет какая-нибудь «злая пуля осетина» [6] или удар кинжала. Певец отваги, поэт-воин, рифмы свои отдавший схваткам боевым, взоры свои тешивший зрелищем того, как «от Урала до Дуная, до большой реки, колыхаясь и сверкая, движутся полки» [7], творец «Измаила-Бея» упивался горящими красками зла, с детства чаровал себя образами Демона, Вадима, больше, чем кто-либо из наших писателей, чуял он красоту злого и воспринимал жизнь как битву.

Но тот же Лермонтов сожалел, что

Кровь победивших, стон сраженных
Принудят мирных соловьев
Искать в пределах отдаленных
Иных долин, других кустов[8].

И в эту беспокойную, сумрачную, недовольную душу проникали настроения совсем другого порядка. Ужасно для него то, что два часа в струях потока бой длился, резались жестоко, «как звери, молча, с грудью грудь» и «мутная волна была тепла, была красна»; и после этого «с грустью тайной и сердечной» подумал Лермонтов:

...жалкий человек!
Чего он хочет: небо ясно,
Под небом места много всем, —
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... Зачем?[9]

И в «Герое нашего времени» мы тоже читаем: «Солнце ясно, небо сине, — чего бы, кажется, больше? Зачем страсти, желания, сожаления?» Элементы нежности, духовной тишины; молитва в минуту жизни трудную; умиление перед Матерью Божией, «теплой заступницей мира холодного», и ветка Палестины, и желтеющая нива, при виде которой смиряется души его тревога, и колыбель с ребенком, чьи персты мать сжимала в знаменье креста, и вообще этот крест, «любви символ ненарушимый»[10], и желание отдохнуть «под Божьей тенью»[11], и вечер, когда «ангелы-хранители беседуют с детьми»[12] — все это знаменует в Лермонтове уже категорию не войны, а мира, не гордыни, а смирения, не Байрона, а Пушкина: «Хочу я с небом примириться, хочу любить, хочу молиться, хочу я веровать добру». И потому, что он таил в себе именно обе категории, что две противоположные волны переливались по его творчеству, — так разнородны истолкования его поэзии, так неодинакова его характеристика у разных критиков. И вот, если для Владимира Соловьева и Мережковского Лермонтов — «поэт сверхчеловечества», предтеча Ницше и потомок дьявола, владелец внутреннего «демонического хозяйства», то для Ключевского он — поэт грусти, и по поводу Лермонтова вспоминает знаменитый историк тишайшего царя Алексея Михайловича и смиренную молитву: «Да будет воля Твоя!». Сам поэт, как все помнят, не считал себя Байроном, а видел в себе тоже гонимого странника, «но только с русскою душой». Вот эта «русская

душа», вторгшаяся в байронизм, в экзотизм, причудливо сплетается у Лермонтова с отзвуками иной психологии, иных ощущений, и потому раздваивается, раскалывается его поэтическое дело, и можно спорить о том, достиг ли он внутреннего синтеза, принял ли он в конце концов себя и мир или ушел из мира угрюмый, скучающий, озлобленный.

Бесспорно только то, что он метался, колебался между утверждением и отрицанием, понимал величие малого, красоту обыкновенного, «дивную простоту» [13], но от простого, от его трудности (ибо нет ничего труднее простоты) невольно уходил он либо в красивую позу, либо в необычайность естественную, но все-таки для него не вполне органическую и родную. Печорин и Максим Максимыч — вот две полярные точки, которыми определяется размах его духовных колебаний.

Печоринское начало — это прежде всего какая-то досрочность душевной работы, преждевременность настроений, слишком ранняя и нерадующая зрелость: «до времени отвыкнув от игры, из детских рано вырвавшись одежд, презрев детства милые дары, до срока созревши и выросши в отчизне суровой» [14], Лермонтов, по его собственной характеристике, — «ранний старик без седин», «до срока» испытавший и «муки любви, и славы жадные думы» [15], разочарованный без предшествующих очарований, усталый без труда; он испытывает особую тонкую драму: быть плодом среди цветов; он называет себя «ранний плод, лишенный сока», «тощий плод, до времени созрелый, висит между цветов, пришлец осиротелый, и час их красоты — его паденья час» [16]. Печоринское начало — это, далее, из такой досрочности неминуемо вытекающее одиночество, глубокое, безмерное, страдальческое; «выхожу один я на дорогу», «один и без цели по свету ношуся давно я», «один, как прежде во вселенной», без сверстников, без ровесников, ускоренный какою-то зловещей силой, видящий пред собою «довременный конец» [17], тоскующий оттого, что он «раньше начал, кончит ране» [18], что он «средь океана островок», который хоть и «прекрасен, свеж, но одинок», к которому «ладьи с гостями не пристанут, цветы ж на нем от зноя все увянут» [19]: но хочется отдать кому-нибудь свои цветы, с кем-нибудь поделиться, разделить свою душу; нельзя никому среди человеческого моря быть островом, и даже самые сильные существа, самые пышные и гордые пальмы от своего одиночества изнывают; всякий жаждет другого, хочет друга, собою не насыщен, и даже такой великан, как старый утес, тихонько плачет о маленькой золотой тучке, о своей мимолетной гостье, ночевавшей на его мор-

щинистой каменной груди, оплакивает свое одиночество, как и сосна на голой вершине севера, как равно и прекрасная южная пальма, которая растет «одна и грустна», не радуясь своей никого не радующей красоте; в связи с этим и философия музыки, философия звуков у Лермонтова такова, что звук — это зов: не только каждая душа, по Платону и по Лермонтову, помнит ту небесную мелодию, которую пел ей ангел в небе полуночи, когда нес ее в дольний мир печали и слез, но и здесь, на земле, каждая душа песнью окликает другую, родную, зовет ее звуком, и на свете осуществляется поэтому музыкальная перекличка родственных душ, и есть такие звуки, которые на разных концах вселенной могут услышать и понять только двое — «и в мире поймут их лишь двое, и двое лишь вздрогнут от них» [20]: навстречу своему родному звуку, своей человеческой рифме, бросится всякий, даже из храма, «не кончив молитвы» [21], — всякий, за исключением Лермонтова, который чувствует себя диссонансом, «в созвучии вселенной ложным звуком» [22], который страдает от «скучных песен земли». Печоринское начало — это , наконец, именно лермонтовская скука, «мне скучно в день, мне скучно в ночь» [23], тоска, пресыщенность, taedium vitae*, моральная усталость; это мечта о том, чтобы жить бесследно, однократно, ничего не испытать дважды, переживая — не помнить пережитого, уподобиться Наполеону, человеческому метеору, на одном острове родившемуся, на другом острове погибшему «без предков и потомства» [24], существу, которое было само по себе, из ничего перешло в ничто, — уподобиться тучкам, облакам, волнам, не имеющим ни родины, ни могилы, средь полей необозримых в небе ходящим без следа, бесконечные походы совершающим Бог весть откуда и куда; это неосуществимое стремление отказаться от прошлого, не иметь в грядущем желания, не жалеть прошедшего, раствориться в одном настоящем, час разлуки, час свиданья не принимать ни в радость, ни в печаль, уходить не прощаясь, приходить не приветствуя, ничем не связывать себя, ни дружбой, ни браком, ни в чем не раскаиваться, ничего не предвидеть. Эти печоринские мотивы, во многом определяя психику Лермонтова, вдохновляли его на своеобразные темы его творчества — создавали его характерный культ мгновения. Мечтая о бесследности, он хотел, чтобы каждый миг довлел себе, чтобы душа всякий раз была новая, первая, свежая — чтобы психология не знала ассоциаций. Вихрь мгновений, жгучие искры, молнии души — такой

* отвращение к жизни (*лат.*). — *Сост.*

ряд не связанных между собою эмоциональных вспышек казался поэту несравненно лучшей долей, чем жизнь медленная, долгая, цепкая. Он любил души неоседлые, которые не учатся у жизни («им в жизни нет уроков» [25]), не накопляют опыта, не старятся, а загораются и сгорают однажды и навсегда. Счастье — в том, чтобы выпить мгновение, как бокал вина, и потом, как бокал, разбить его вдребезги. «Если бы меня спросили, — говорит Печорин в «Княгине Лиговской», — чего я хочу: минуту полного блаженства или годы двусмысленного счастья, я бы скорей решился сосредоточить все свои чувства и страсти на одно божественное мгновение и потом страдать сколько угодно, чем мало-помалу растягивать их и размещать по нумерам в промежутках скуки и печали». Так жизнь для Лермонтова — не сумма слагаемых, не арифметика: жизнь надо сжать, сосредоточить, воплотить в одно искрометное мгновенье. Из лучшего эфира Творец соткал живые и драгоценнейшие струны таких душ, «которых жизнь — одно мгновенье неизъяснимого мученья, недосягаемых утех» [26]. Царице Тамаре отдают за ночь любви целую жизнь, а к ногам другой Тамары Демон слагает вечность за миг, ибо жизнь понята как безусловное и бесследное мгновенье, ибо в одно мгновение душа может пережить содержание вечности.

Вот почему любитель нравственной тревоги и беспокойства, душевных зарниц и гроз, напряженной страстности ощущения, Лермонтов не только в силу своей биографии, но и по какой-то внутренней причине жил на Кавказе: это было для него символично и Кавказ был ему к лицу. Кавказский пейзаж не простой орнамент для его поэзии: он с нею связан необходимо. Гордые горы, «пирамиды природы» [27], обвалы и потоки, чрезмерное южное солнце, вершины скал, «увитые туманными чалмами, как головы поклонников Аллы» [28]: все это нужно для тех душ, которые здесь дышат. Романтика «погибельного» Кавказа, очарованной страны страстей, совпадала с настроениями самого поэта. Ведь именно здесь так значительно, так содержательно мгновение; ведь именно здесь в каждой складке дня и ночи таится опасность, загадка и тревога; ведь именно здесь жизнь не тлеет, а горит всем огнем солнца и человеческого темперамента. Здесь горы и горцы, всадники и кони, и самое время, его «седой летун» [29], — это конь, который безудержно мчится в бесконечную даль, который уносит людей «от душных келий и молитв в тот чудный край тревог и битв». Здесь — всякие убийцы и мстители, здесь жизнь — сплошное приключение, и Лермонтову хотелось бы, чтобы мир вообще

15 Зак 3178

превратился в какой-то моральный Кавказ, чуждый тишины и безопасности. Ему нравятся такие люди, которые никогда не погашают своих страстей; замечательна и страшна эта «Любовь мертвеца», эта ревность, идущая из могилы: «Ты не должна любить другого, — нет, не должна; ты мертвецу святыней слова обручена». Умирает тело, но не любовь. В той жизни надо дочувствовать эту; бессмертие нужно для того, чтобы докончить наши романы, — вернее, для того, чтобы их продолжать; залог бессмертия — в нашей неутолимости, и царство небесное — царство земное. «Что мне сиянье Божьей власти и рай святой? Я перенес земные страсти туда с собой»...

Но все это — не весь Лермонтов, т. е. даже не весь Лермонтов-Печорин. Ведь мы знаем, что, наряду с такой страстностью, наряду с такой родственностью пламенному Кавказу, автор и его двойник-герой обладает и как раз противоположными чертами: он тоскует, скучает, размышляет, он «размышлением холодным убил последний жизни цвет» [30], он полон иронии, скептицизма, усталости, он принимает мефистофелевский облик доктора Вернера. А разве доктору Вернеру подобает жить на Кавказе? И разве могут вполне слиться, сродниться все эти лишние люди, бледные рыцари безочарования, с той стихийной свежестью и наивностью, которые отличают истинного кавказца? Там, где все цельно и непосредственно, Лермонтов, изборожденный скорбью и скукой, может жить только одной половиной души; Кавказ ему к лицу, но не ко всему лицу. И в этом — антиномичность его творчества. Он противоречит самому себе; он соединяет подавленность жизни с ее предельной напряженностью, огненность и рефлексию, лед и пламень. Печорин опустился в «холодный кипяток» нарзана, — и это внутреннее противоречие «холодного кипятка», однако совершенно реальное, свойственное природе и душе, — оно и служит признаком Лермонтова и Печорина. Творец «Героя нашего времени», сам этому герою близкий, бродит по жизни, томясь ею, как гладким путем без цели, как пиром на празднике чужом, разрушает себя и других, глумится над женщинами и в душе своей носит смерть — свою и чужую. И в то же время он чувствует «преступлений сладострастье» [31], любит дерзновение, борьбу, сознает, что «жизнь скучна, когда боренья нет» и, сам бездействующий, апатичный, утомленный, восклицает все-таки (еще юношескими устами): «Мне нужно действовать... и понять я не могу, что значит отдыхать» [32]. Таким образом, заинтересованность и равнодушие, страсть и скука, пафос и апатия перемежаются в душе Лермонтова, и одна половина

души — живая у него, а другая — мертвая. Все это — полюс Печорина.

Но рядом с ним, на том же Кавказе, увидел Лермонтов и Максима Максимыча, подле эффектного Печорина заметил его скромную фигуру, его простодушную душу. Они все — в одном чине, эти штабс-капитан Максим Максимыч, капитан Миронов, капитан Тушин из «Войны и мира», даже не знавший, что это он — герой и победитель Шенграбена. Когда жизнь зовет их к подвигу, они совершают его просто и непритязательно, не требуя наград и ореола. Лермонтовский штабс-капитан, не оставивший нам даже своей фамилии, представляет собою чисто пушкинскую фигуру; он воплощает красоту такой смиренности, которая требует больше энергии, чем иной бунт. Максим Максимыч действеннее и Печорина, и Демона, носитель целостного, хотя и не выраженного миросозерцания, бескорыстный, светлый в своей обыкновенности, он так необходим для жизни, так силен своей сердечностью: ни перед чем он не растеряется, ни перед какою опасностью не убежит, на дуэль Грушницкого не вызовет, никого зря не убьет, никакой Тамары, Бэлы, княжны Мери, Веры не погубит, но в самую опасную битву с врагом пойдет буднично и бесстрашно. И Лермонтов знал, насколько серый Максим Максимыч выше декоративного Печорина, и тяготел к стихии своего штабс-капитана, и все, что есть в его поэзии тихого, благословляющего жизнь, доброго и простого, — все это у него запечатлено духом Максима Максимыча. Если бы Лермонтов жил дольше и успел досказать свою поэзию, в нем, вероятно, усилились бы те элементы примирения с миром, которые так сильны в религиозных проявлениях его творчества, там, где он в небесах видит не демона, а Бога, там, где он приветствует, а не презирает, где он радуется тому, что «тихо все на небе и на земле, как сердце человека в минуту утренней молитвы» [33]. И то, что над стихией Печорина в нем, быть может, получала преобладание стихия Максима Максимыча, что в смирении и примирении являлась для него перспектива синтеза между холодом и кипятком, между угнетенностью безочарования и стремительной полнотою жизни, — это, конечно, совсем не означает, будто Лермонтов отказался от своих высоких требований к миру, понизил свои идеальные оценки, мелко успокоился. Нет, его примиренность не уступка, его смиренность не пошлость: напротив, он поднялся на ту предельную высоту, где человек достигает благоволения, где он постигает значительность будней, подвиг простоты. Легче, подобно Демону, красиво пролетать над вершинами Кавказа, озирать

панораму мира, и желтый Нил, и цветные шатры бедуинов, и Тегеран у жемчужного фонтана, чем творить в неприглядной обстановке трудное дело жизни в ее равнинах, на фоне скудного ландшафта. И Лермонтов, которому когда-то нужна была природа нарядная, приподнятая, горная и гордая, полюбил впоследствии и скромный русский пейзаж, на холме средь желтой нивы чету белеющих берез, и на родных проселках любовно встречал он дрожащие огни печальных деревень, печальных русских деревень. Он, как поэт, становился сердечнее, мягче, ближе к реальности; в прекрасную сталь его стихов все больше проникала живая теплота и человечность, — но его убили, и он ушел, не договорив.

Однако и то, что он успел сказать, разумеется, никогда не умолкнет в русской литературе. Оригинальное переплетение моментов Печорина и Максима Максимыча, удивительная красота отдельных созданий, большая внутренняя жизнь, бьющаяся в его строках, значительность тех мировых и психологических проблем, которые находили в нем поэтический отзвук, — все это делает Лермонтова одинаково дорогим в его обоих естествах — Печорина и Максима Максимыча. И сотую годовщину его рождения, которой потрясенная Россия, все праздники отложившая, не может теперь отпраздновать, каждый все-таки отметит как очень знаменательную и желанную дату в нашем духовном календаре, в истории нашего общественного и личного развития, и с великой благодарностью вспомнят о родном поэте и те, которые любят в нем категорию Пушкина, и те, которые больше ценят его за категорию Байрона, — особенно же те, которые любят в нем Лермонтова.



Д. Л. АНДРЕЕВ

Из книги «Роза Мира»

<отрывок>

<...> Всенародное горе, охватившее Россию при известии о гибели [Пушкина] показало, что миссия всенародного значения впервые в истории возложена не на родомысла[1], героя или подвижника, а на художественного гения, и что народ если этого и не осознавал, то зато чувствовал совершенно отчетливо. Убийство гения было осознано всеми как величайшее из злодейств, и преступник был выброшен, как шлак, за пределы России. Бессильный гнев, возмущение и негодование можно испытывать теперь, читая о благополучии и преуспеянии, которым обласкала Дантеса его дальнейшая судьба — судьба самодовольного богача и дельца, сенатора Второй империи[2], не испытавшего и тени раскаяния в совершенном преступлении. Но для метаисторического созерцания слишком ясно, каким мимолетным было это пошлое торжество и каким жутким — посмертие Дантеса. <...>

Но если смерть Пушкина была великим несчастьем для России, то смерть Лермонтова была уже настоящей катастрофой, и от этого удара не могло не дрогнуть творческое лоно не только Российской, но и других метакультур.

Миссия Пушкина, хотя и с трудом и только частично, но все же укладывается в человеческие понятия; по существу, она ясна.

Миссия Лермонтова — одна из глубочайших загадок нашей культуры.

С самых ранних лет — неотступное чувство собственного избранничества, какого-то исключительного долга, довлеющего над судьбой и душой; феноменально раннее развитие бушующего, раскаленного воображения и мощного, холодного ума; наднациональность психического строя при исконно русской

стихийности чувств; пронизывающий насквозь человеческую душу суровый и зоркий взор; глубокая религиозность натуры, переключающая даже сомнение из плана философских суждений в план богоборческого бунта, — наследие древних воплощений этой монады в человечестве титанов[3]; высшая степень художественной одаренности при строжайшей взыскательности к себе, понуждающей отбирать для публикации только шедевры из шедевров... Все это, сочетаясь в Лермонтове, укрепляет нашу уверенность в том, что гроза вблизи Пятигорска, заглушившая выстрел Мартынова, бушевала в этот час не в одном только Энрофе[4]. Это, настигнутая общим Врагом, оборвалась недовершенной, миссия того, кто должен был создать со временем нечто, превосходящее размерами и значением догадки нашего ума, — нечто и в самом деле титаническое.

Великих созерцателей «обеих бездн», бездны горнего мира и бездны слоев демонических, в нашей культуре я до сих пор знаю три: Иоанн Грозный, Лермонтов и Достоевский. Четвертым следовало бы назвать Александра Блока, если бы не меньший, сравнительно с этими тремя, масштаб его личности.

Если и не приоткрыть завесу над тайной миссии, не свершенной Лермонтовым, то хотя бы угадать ее направление может помочь метаисторическое созерцание и размышление о полярности его души. Такое созерцание приведет к следующему выводу: в личности и творчестве Лермонтова различаются без особого усилия две противоположные тенденции. Первая: линия богоборческая, обозначающаяся уже в детских его стихах и поверхностным наблюдателям кажущаяся видоизменением модного байронизма. Если байронизм есть противопоставление свободной, гордой личности окованному цепями условностей и посредственности человеческому обществу, то конечно, здесь налицо и байронизм. Но это — поверхность; глубинные же, подпочвенные слои этих проявлений в творческих путях обоих поэтов весьма различны. Бунт Байрона есть прежде всего бунт именно против общества. Образы Люцифера, Каина, Манфреда суть только литературные приемы, художественные маски. Носитель гениального поэтического дарования, Байрон как человек обладал скромным масштабом; никакого воплощения в человечестве титанов у него в прошлом не было. Истинному титану мечта о короне Греции показалась бы жалкой и мелкой детской игрой, а демонические позы, в которые любил становиться Байрон, вызвали бы у него лишь улыбку, если бы он не усмотрел в них действительных внушений демонических сил. А такие внушения были, и притом весьма настойчивые. Жгу-

чее стремление к славе и к власти, постоянный маскарад жизни, низменность итальянских приключений — все это указывает отнюдь не на титаническую природу этого человека, а только на его незащищенность от демонической инвольтации. А так как общая одаренность его натуры была огромной, а фон, на котором он действовал — общество того времени, — совершенно тускл, то маскарад этот мог ввести в заблуждение не только графиню Гвиччиоли[5], но и настоящего титана, каким был Гете[6]. — Байрон амистичен. Его творчество являло собою, в сущности, не что иное, как английский вариант того культурного явления, которое на континенте оформилось в идеологической революции энциклопедистов: революции скептического сознания против, как сказал бы Шпенглер, «великих форм древности»[7]. У Лермонтова же — его бунт против общества является не первичным, а производным: этот бунт вовсе не так последователен, упорен и глубок, как у Байрона, он не уводит поэта ни в добровольное изгнание, ни к очагам освободительных движений. Но зато лермонтовский Демон — не литературный прием, не средство эпатировать аристократию или буржуазию, а попытка художественно выразить некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч проступал из слоев глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю его жизнь. В противоположность Байрону Лермонтов — мистик по существу. Не мистик-декадент поздней, истощающейся культуры, мистицизм которого предопределен эпохой, модой, социально-политическим бытием, а мистик, если можно так выразиться, милостью Божией; мистик потому, что внутренние его органы — духовное зрение, слух и глубинная память, а также дар созерцания космических панорам и дар постижения человеческих душ — приоткрыты с самого рождения и через них в сферу сознания просачивается вторая реальность: реальность, а не фантастика. Это превосходно показал на анализе лермонтовских текстов Мережковский — единственный из критиков и мыслителей, который в суждениях о Лермонтове не скользил по поверхности, а коснулся трансфизического корня вещей (Д. С. Мережковский. «Лермонтов»)[8].

Лермонтов до конца своей жизни испытывал неудовлетворенность своей поэмой о Демоне. По мере возрастания зрелости и зоркости он не мог не видеть, сколько частного, эпохального, человеческого, случайно-автобиографического вплелось в ткань поэмы, снижая ее трансфизический уровень, замутняя и из-

мельчая образ, антропоморфизируя сюжет. Очевидно, если бы не смерть, он еще много раз возвращался бы к этим текстам и в итоге создал бы произведение, в котором от известной нам поэмы осталось бы, может быть, несколько десятков строф. Но дело в том, что Лермонтов был не только великий мистик; это был живущий всею полнотой жизни человек и огромный — один из величайших у нас в XIX веке — ум. Богоборческая тенденция проявлялась у него поэтому не только в слое мистического опыта и глубинной памяти, но и в слое сугубо интеллектуальном, и в слое повседневных действенных проявлений, в жизни. Так следует понимать многие факты его внешней биографии: его кутежи и бретерство, его юношеский разврат — не пушкинский веселый, а угрюмый и тяжкий, его поведение с теми женщинами, перед которыми он представлял то Печорина, то почти что Демона и даже, может быть, его воинское удальство. (К двадцати пяти годам все эти метания Лермонтова кончились, утратили для него всякий интерес и были изжиты, в то время как Байрон продолжал быть игралищем всевозможных сил до конца своей тридцатипятилетней жизни.) В интеллектуальном же плане эта бунтарская тенденция приобрела вид холодного и горького скепсиса, вид скорбных, разъедающе пессимистических раздумий чтеца человеческих душ. Такою эта тенденция сказалась в «Герое нашего времени», в «Сашке», в «Сказке для детей» и т. д.

Но наряду с этой тенденцией в глубине его стихов, с первых лет и до последних, тихо струится, журча и поднимаясь порой до неповторимо дивных звучаний, вторая струя: светлая, задушевная, теплая вера. Надо было утерять всякую способность к пониманию духовной реальности до такой степени, как это случилось с русской критикой последнего столетия, чтобы не уразуметь черным по белому написанных, прямо в уши кричащих свидетельств об этой реальности в лермонтовских стихах. Надо окаменеть мыслью, чтобы не додуматься до того, что ангел, несший его душу на землю и певший ту песнь, которой потом «заменить не могли ей скучные песни земли», есть не литературный прием, как это было у Байрона, а факт. Хотелось бы знать: в каком же ином поэтическом образе следовало бы ждать от гения и вестника свидетельств о даймоне[9], давно сопутствующем ему, как не именно в таком? — Нужно быть начисто лишенным религиозного слуха, чтобы не почувствовать всю подлинность и глубину его переживаний, породивших лирический акафист «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», чтобы не уловить того музыкально-поэтического факта, что

наиболее совершенные по своей небывалой поэтической музыкальности строфы Лермонтова говорят именно о второй реальности, просвечивающей сквозь зримую всеми: «Ветка Палестины», «Русалка», изумительные строфы о Востоке в «Споре», «Когда волнуется желтеющая нива...», «На воздушном океане...», «В полдневный жар в долине Дагестана...», «Три пальмы», картины природы в «Мцыри», в «Демоне» и многое другое.

Очевидно, в направлении еще большей, предельной поляризации этих двух тенденций, в их смертельной борьбе, в победе утверждающего начала и в достижении наивысшей мудрости и просветленности творческого духа и лежала несвершенная миссия Лермонтова. Но дело в том, что Лермонтов был не «художественный гений вообще» и не только вестник, — он был русским художественным гением и русским вестником, и в качестве таковых он не мог удовлетвориться формулой: «слова поэта суть дела его» [10]. Вся жизнь Михаила Юрьевича была, в сущности, мучительными поисками, к чему приложить разрывающую его силу. Университет, конечно, оказался тесен. Богемная жизнь литераторов-профессионалов того времени была безнадежно мелка. Представить себе Лермонтова замкнувшимся в семейном кругу, в личном благополучии, не может, я думаю, самая благонамеренная фантазия. Военная эпопея Кавказа увлекла было его своей романтической стороной, обогатила массой впечатлений, но после «Валерика» не приходится сомневаться, что и военная деятельность была осознана им как нечто в корне чуждое тому, что он должен был совершить в жизни. Но что же? Какой жизненный подвиг мог найти для себя человек такого размаха, такого круга идей, если бы его жизнь продлилась еще на сорок или пятьдесят лет? Представить Лермонтова, примкнувшего к революционному движению 60-х и 70-х годов, так же невозможно, как вообразить Толстого, в преклонных годах участвующим в террористической организации, или Достоевского — вступившим в социал-демократическую партию. — Поэтическое уединение в Тарханах? Но этого ли требовали его богатырские силы? — Монастырь, скит? [11] — Действительно: ноша затвора была бы по плечу этому духовному атлету, на этом пути сила его могла бы найти для себя точку приложения. Но православное иночество несовместимо с художественным творчеством того типа, тех форм, которые оно приобрело в наши поздние времена, а от этого творчества Лермонтов, по-видимому, не отрекся бы никогда. Возможно, что этот титан так и не разрешил бы никогда

заданную ему задачу: слить художественное творчество с духовным деланием и подвигом жизни, превратиться из вестника в *пророка*. Но мне лично кажется более вероятным другое: если бы не разразилась пятигорская катастрофа, со временем русское общество оказалось бы зрителем такого — непредставимого для нас и неповторимого ни для кого — жизненного пути, который привел бы Лермонтова-старца к вершинам, где этика, религия и искусство сливаются в одно, где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили к обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветленное величие таковы, что все человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и с трепетом радости.

В каких созданиях художественного слова нашел бы свое выражение этот жизненный и духовный опыт? Лермонтов, как известно, замышлял роман-трилогию, первая часть которой должна была протекать в годы пугачевского бунта, вторая — в эпоху декабристов, а третья — в 40-х годах[12]. Но эту трилогию он завершил бы, вероятно, к сорокалетнему возрасту. А дальше?.. Может быть, возник бы цикл «романов идей»? Или эпопея-мистерия типа «Фауста»? Или возник бы новый, невиданный жанр?.. — Так или иначе, в 70-х и 80-х годах прошлого века Европа стала бы созерцательницей небывалого творения, восходящего к ней из таинственного лона России и предвосхищающего те времена, когда поднимется из этого лона цветок всемирного братства — Роза Мира, выпестованная вестниками — гениями — праведниками — пророками.

Смерть Лермонтова не вызвала в исторической Европе, конечно, ни единого отклика. Но когда прозвучал выстрел у подножия Машука, не могло не содрогнуться творящее сердце не только Российской, но и Западных метакультур, подобно тому, как заплакал бы, вероятно, сам демиург Яросвет[13], если бы где-нибудь на берегах Рейна оборвалась в двадцать семь лет жизнь Вольфганга Гете.

Значительную часть ответственности за свою гибель Лермонтов несет сам. Я не знаю, через какие чистилища прошел в посмертии великий дух, развязывая узлы своей кармы. Но я знаю, что теперь он — одна их ярчайших звезд в Синклите России, что он невидимо проходит между нас, творит над нами и в нас и что объем и величие этого творчества непредставимы ни в каких наших предварениях. <...>



IV

ЛЕРМОНТОВ
И ЛЕРМОНТОВЕДЫ

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ

Из книги «М. Ю. Лермонтов»

Глава I
ЛЕРМОНТОВ — НАТУРА ЭГОЦЕНТРИЧЕСКАЯ

1

Едва ли можно сомневаться в том, что Лермонтов, по основному укладу психики, принадлежал к числу так называемых *эгоцентрических* натур.

Этим психологическим понятием — «эгоцентризма» натуры мне приходилось неоднократно пользоваться, прилагая его к Гоголю, Л. Н. Толстому, Гете[1] и устанавливая противоположное ему понятие натур «неэгоцентрических», ярким представителем которых был Пушкин. Считая понятие «эгоцентризма» натуры, безусловно, необходимым для надлежащего анализа и правильного определения душевного уклада Лермонтова, полагаю нелишним остановиться здесь несколько дольше на выяснении тех черт, к которым сводится содержание этого понятия.

Оно сводится прежде всего к постоянному, затяжному и слишком отчетливому ощущению субъектом его «я»: людям такого уклада трудно отвлечься от этого ощущения, трудно, иногда невозможно, забыть, хотя бы на время, о своем «я», которое у них неспособно раствориться в впечатлении, в идее, в чувстве, в страстях. Когда такой человек мыслит или «творит», — его «я» не тонет в процессе мысли или творчества. Когда он страдает или наслаждается, — он явственно ощущает свое страдающее или наслаждающееся «я». Все процессы сознания осложнены у него самосознанием, все чувства — самочувствием. — Далее, характерною принадлежностью эгоцентрических натур является склонность противопоставлять *себя всему прочему*. Их *социальное самочувствие* выражается, вольно или невольно, в антитезах: «я и общество», «я и отече-

ство», «я и человечество»... Иначе проявляется социальное самочувствие у натур неэгоцентрических: для них общество, отечество, человечество — это только социальная среда, частицу которой они составляют; и они не склонны противопоставлять частицу целому, единичное (свое «я», себя) — собирательному.

Во избежание недоразумений необходимо оговорить (как я делал это и раньше), что не следует смешивать понятие *эгоцентризма* с понятием *эгоизма*. Между ними — коренное различие по существу дела. Конечно, иной человек эгоцентрического уклада может оказаться эгоистом, но это будет только совпадением, отнюдь не свидетельствующим о сродстве или тождестве эгоизма с эгоцентризмом. Эгоизму противопоставляется *альтруизм*. Так вот, нередко оказывается, что резко выраженные эгоцентрические натуры обнаруживают явственные альтруистические черты и стремления. И наоборот: иной человек неэгоцентрического уклада может оказаться чуждым альтруистических чувств. Мы имеем тут дело с явлениями, относящимися к различным областям психики: эгоизм и альтруизм принадлежат к области этики, — эгоцентризм и уклад, ему противоположный, — это явления другого порядка, — не этического, а чисто психологического. Эгоцентризм можно определить как род «гипертрофии» того «центрального пункта» личности, который мы называем «я». Этою гипертрофией обусловливается лишь то, что человек слишком часто и слишком явственно ощущает свое «я», причем нередко испытывает и всю тяготу этого ощущения. Гипертрофия человеческого «я» вовсе не ведет непременно к себялюбию или самолюбованию (хотя это и бывает): оно может привести к чувствам и настроениям совершенно противоположным — к отвращению от своего «я», к самоуничижению, к самоотвержению. И мы видим, что именно из числа натур эгоцентрических и выходят зачастую моралисты, подвижники, проповедники, революционеры, т. е. характеры, способные к самоотречению, к подавлению эгоистических побуждений и движимые стремлениями альтруистического порядка.

От эгоцентризма натуры, как основного и постоянного свойства ее, следует отличать временный, преходящий эгоцентризм возраста. Этот последний свойствен подросткам, юношам, молодым людям. Человеческая личность в период роста, формирования и приспособления к среде по необходимости в известной мере эгоцентрична. Раннее, еще непривычное ощущение своего «я», находящегося еще в процессе развития, есть ощущение очень острое. Юноше нужно привыкнуть к этому само-

чувствию, нужно освоиться с ним, чтобы оно утратило остроту и стало нормальным. Все стадии переходного возраста — от детства до физиологической, психической и социальной зрелости — характеризуются тем обострением самочувствия и тем давлением центрального «я» на всю психику, которые живо напоминают картину гипертрофии «я», уклад эгоцентрических натур, — вплоть до свойственной юному возрасту наклонности противопоставлять себя семье, обществу, отечеству и мечтать о подвигах самопожертвования. Альтруистические влечения (вопреки естественному эгоизму молодости), благородные порывы, моральные и общественные стремления, дух протеста — все это в годы юности не только проявление «свежести», «неиспорченности», «отзывчивости» и т. д., но и прямое внушение эгоцентризма возраста.

С годами молодой эгоцентризм умеряется и часто совсем проходит. Если же он не проходит, но растет и принимает новые, более или менее яркие, формы, то тогда перед нами натура, по природе своей эгоцентрическая.

Теперь мы можем обратиться к Лермонтову.

2

Вопрос осложняется тем глубоко прискорбным обстоятельством, что Лермонтов умер молодым — на 27-м году жизни. Быть может, его эгоцентризм был не более, как принадлежностью возраста?

Есть некоторый соблазн ответить на этот вопрос утвердительно: Лермонтов до конца жизни не успел вполне определиться как личность, не вышел из состояния брожения, не сумел приспособиться к среде и духу времени. Его поэтический гений, правда, созрел и дал обильные плоды, но далеко еще не обнаружил всего богатства своих сил. Миросозерцание поэта не вполне определилось. Лермонтов не нашел своего настоящего места в жизни и даже не жил, как подобает человеку установившемуся, и только играл жизнью, «баловался», растрачивая зря свои силы. Н. А. Котляревский справедливо указывает на то, что Лермонтов не решил ни одного из поставленных им вопросов своего нравственного сознания и унес в могилу тайну своей сложной, противоречивой и мятежной души. — «Лермонтов (говорит Н. А. Котляревский) не завещал людям ничего, кроме тревожных, вечно красивых образов, в которых воплотилось неустанное стремление и борение человеческого духа. Изнури-

тельная душевная борьба приводила к ряду вопросов, на которые не было устойчивого ответа... сила вся уходила на поиски... В том виде, в каком поэзия Лермонтова перед нами, она — неразрешенный душевный диссонанс...» («Лермонтов», изд. 2-ое, стр. 253).

За 10 лет (1831—1841) литературной деятельности Лермонтова его поэтическая индивидуальность достаточно определилась, сильные стороны его великого дарования выяснились с полною отчетливостью, но тревога его души не улеглась, он не нашел своего места и пристанища в жизни. Быстрота его умственного развития и рост его поэтического гения находились в обратном отношении к его социальной приспособленности — как человека, как гражданина, как участника в жизни общества. И невольно напрашивается предположение, что период юношеского эгоцентризма затянулся у Лермонтова дольше, чем следует, и поэт умер, не успев выйти из этого периода.

Но, вникая в дело, мы убеждаемся в противном.

Если обратимся к тем — образным — произведениям Лермонтова, которые относятся ко времени расцвета его дарования, то, во-первых, должны будем признать, что эти произведения ни в каком случае не могли быть написаны человеком, который еще не достиг полноты духовного развития, законченной умственной и нравственной зрелости; во-вторых, станет ясно, что эти творения свидетельствуют о чрезвычайно ярком и стойком эгоцентризме — не возраста, а самой натуры их автора. Важнейшие образы, им созданные, от Демона до Печорина, оказываются *субъективными*: в них Лермонтов воспроизвел себя самого или некоторые — существенные — стороны своей натуры, равно как и свои — личные — психологические отношения к обществу, к людям, к миру. И наряду с лирикой Лермонтова эти произведения образного творчества, за некоторыми изъятиями, представляются как бы *исповедью* души, обреченной томиться под игом прирожденного эгоцентризма. Постараемся уразуметь то, что говорит эта «исповедь». <...>

Глава IV

СУБЪЕКТИВНОЕ В РОМАНЕ «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

1

Главное лицо знаменитого романа, Печорин, справедливо признается наиболее субъективным созданием Лермонтова:

это, можно сказать, его *автопортрет*. В нем воспроизведены важнейшие стороны натуры Лермонтова, склад его ума, его психологические отношения к людям, его социальное самочувствие.

Печорин, подобно Лермонтову, — *натура эгоцентрическая, осложненная сознанием своего превосходства перед другими людьми*. При анализе характера Печорина-Лермонтова необходимо считаться с этим любопытным осложнением. У натур эгоцентрических оно встречается нередко, причем высокая самооценка простирается у них не только на их достоинства, но и на недостатки, слабости и пороки. Человек склонен придавать своим отрицательным чертам какое-то особое значение, как будто это также своего рода «одаренность», преимущество, выделяющее человека из ряда прочих смертных. При общей склонности эгоцентрических натур говорить о себе, копаться в своей душе, исповедоваться, эта переоценка отрицательных черт приводит к *искренности* признаний, часто очень интимных, к беспощадному самоанализу, к жестокому самобичеванию. В этом отношении люди эгоцентрического уклада часто бывают *откровеннее* натур противуположных, которые, не уделяя особливого внимания своим достоинствам, тем более не склонны подолгу останавливаться мыслью на своих недостатках и выставлять их напоказ. В «Предисловии» к «Журналу Печорина» Лермонтов говорит: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки». Так как Печорин есть Лермонтов, и его «Журнал» — субъективное произведение Лермонтова, то эту аттестацию искренности поэт выдал самому себе.

Начнем характеристику Печорина-Лермонтова разбором следующих признаний («Княжна Мери», под 11 июня[2]):

«Да, такова моя участь с самого детства! Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали — и они родились. Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен. Я был угрюм, другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их — меня ставили ниже: я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать...» и т. д.

Это место, как известно, перенесено сюда из драмы «Два брата» (1836 г.), где соответственную тираду произносит Александр Радин (действие II, сцена I), — прототип Печорина*.

Субъективный характер тирады не подлежит сомнению: то, что тут сказано, Лермонтов пережил сам и, подобно Печорину, склонен был преувеличивать значение и результаты этого опыта жизни.

О том, что наружность поэта производила неприятное впечатление и многие, не умевшие заглянуть глубже в его душу, судили о его характере по внешнему впечатлению, мы имеем определенные свидетельства современников**. Достаточно известна также манера Лермонтова выказывать преувеличенно горделивое и презрительное отношение к людям. Это была маска, под которою он скрывал свою душу от чужих глаз. Люди судили о нем по этой маске. Откуда уже не далеко до рискованного, иллюзорного вывода: люди приписывали ему «дурные свойства», которых не было, — и они явились. Ему порою могло казаться, что маска его души в самом деле срослась с его подлинной душой...

Но обратимся к психологии данных чувств и настроений, а также и тех выводов, какие сделал оттуда Печорин-Лермонтов. Перед нами картина резко эгоцентрического уклада души. Все помыслы группируются и вращаются вокруг антитезы: «я и другие люди», «я и общество (свет)». Человек интересуется людьми и обществом преимущественно со стороны их отношений к нему, их суждения о нем. И мало у него того объективного «любопытства», которым так щедро был одарен Пушкин. Лермонтов-Печорин исходит от себя, — и все впечатления озаряются или омрачаются у него светом или тенью, падающими на внешний мир изнутри его внутреннего мира. Он все относит к себе, находя в своем «я» «мерило вещей». Читая вышеприведенную тираду, можно подумать, что его «я» так слабо, так несамобытно, что по воле людей становится игралищем самых разнообразных чувств. Люди, общество могут сделать из него все, что угодно. Будут они верить ему, любить его — он будет

* См.: *Котляревский Н.А.* Лермонтов. С. 215.

** См. у Абрамовича (Полное собрание сочин. М. Ю. Лермонтова, изд. Разряда изящной слов<есности> И<мператорской> Ак<адемии> н<аук>. Т. V. С. XXVI и сл.). Товарищ поэта по университету, П. О. Вистенгоф, описав наружность Лермонтова, говорит: «Вся фигура этого студента внушала какое-то безотчетное к себе нерасположение» (Там же. С. XXVII)[3].

добр, отзывчив, искренен. В противном случае он станет зол, скрытен, лукав. Так думать — было бы, конечно, ошибкой. Напротив, суть дела сводится к слишком яркому выражению внутреннего «я» человека, к «гипертрофии» этого «я»: оно проявляется в самочувствии и самосознании человека с излишней тяжестью, оно выдвигается из недр души вперед, на авансцену, — и человек, получая впечатления извне и изнутри, поневоле воспринимает их не просто и не только психическими органами чувства и мысли, а также и по преимуществу своим «я». Лучи жизни прямо падают на это центральное место души. Реакция на возбуждения производится им же. И оно, это «я», вовсе не является игрушкою этих возбуждений, а только, отзываясь на них, поворачивает к миру, к людям, к среде то те, то другие стороны сложной душевной организации; все силы души — это его периферия, его армия, — их-то оно и направляет по адресу впечатлений и воздействий жизни. Оно — у натур эгоцентрических — отнюдь не игралище возбуждений, исходящих извне, — оно, напротив, вождь души, ее движущая сила, определяющая отношения человека к окружающей среде. С этой-то точки зрения, признания и жалобы Печорина сбиваются на то, что характеризуется поговоркой: «с больной головы на здоровую». Не люди виноваты в том, что он стал лукав, скрытен, зол и т. д. — Если уж искать виновного, то придется сказать, что «виноват» сам Печорин, — «виноват» в том, что, по тем или иным причинам, задатки лукавства, скрытности, злобы и т. д. взяли у него верх над противоположными задатками, которых у него было не меньше тех. Но он без вины виноват. Суть дела в том, что, при гипертрофии центрального «я», человек в своих отношениях к людям, к обществу невольно становится в оборонительную и наступательную позицию, а это ведет к упражнению и обострению антагонистических наклонностей и «духа противоречия».

Печорин пишет: «У меня врожденная страсть противоречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку...» («Княжна Мери», под 11 мая). Здесь невольно вспоминаются те психологические антитезы Лермонтова, о которых я говорил в главе III[4]. Человек, душа которого исполнена внутренних противоречий и, так сказать, привыкла к их ритму, невольно при встрече с другим человеком настраивается противоречиво, антагонистически. Это доставляет ему своеобразное наслаждение — психического ритма. Печорин говорит об этом так: «Присутствие энтузиаста обдает меня крещенским холодом, и я думаю, частые сноше-

ния с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя...» («Княжна Мери», под 11 мая).

Весьма возможно, что, когда Лермонтов писал эти строки, он вспоминал, между прочим, о своем первом знакомстве с Белинским, о чем рассказывает в своих воспоминаниях Н. М. Сатин *.

В другой формуле Печорин определяет уклад своей натуры следующим образом: «Я чувствую в себе ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы» («Кн. Мери», под 11 июня). — Было бы ошибочно видеть в этих словах свидетельство о том, что Печорин — натура грубо эгоистическая и хищная, которой чужды простые человеческие сочувствия, — человек как бы антисоциальный... Напротив, другие люди с их страданиями и радостями, безусловно, необходимы ему, он не может обойтись без них, без участья в их жизни. Как многие эгоцентрические натуры, он — человек с ярко выраженным и очень активным *социальным инстинктом*. Ему, для уравновешения его гипертрофированного «я», потребны живые связи с людьми, с обществом, и всего лучше удовлетворила бы этой потребности живая и осмысленная *общественная деятельность*, для которой у него имеются все данные: практический ум, боевой темперамент, сильный характер, умение подчинять людей своей воле, наконец, честолюбие. Но условия и дух вре-

---

* «...На серьезные мнения Белинского он начал отвечать разными шуточками; это явно сердило Белинского, который начинал горячиться, горячность же Белинского более и более возбуждала юмор Лермонтова, который хохотал от души и сыпал шутками...» (см.: Акад. библ. русск. писателей. Полное собр. соч. Лермонтова. Т. V. С. LXXIV)[5]. — М. А. Назимов, с своей стороны, вспоминал, что в те годы (на Кавказе) Лермонтов «много говорил... о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения», но что уловить его взгляд, понять его точку зрения было трудно. По-видимому, это обусловливалось не столько неясностью его взглядов, сколько его непреодолимою страстью — противоречить. — «Он являлся подчас, — вспоминал Назимов, — каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крылах... Над некоторыми распоряжениями правительства, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей несчастной молодости, он глумился. Статьи журналов, особенно критические, которые... заживо задевали нас и вызывали восторг..., не возбуждали в нем удивления...» (Там же. С. LXXVIII)[6].

мени не благоприятствовали сколько-нибудь широкой и независимой общественной деятельности. Печорин поневоле остался не у дел, откуда его вечная неудовлетворенность, тоска и скука. Понятно, что ему психологически необходимо было создать себе некоторый суррогат деятельности. Он справедливо говорит: «...честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде...» («Кн. Мери», под 11 июня). И он тратит свои силы попусту — в любовных интригах, в похождениях разного рода, в будировании и т. д., заменяя жизнь игрою в жизнь, деятельность — спортом. На этом пути, конечно, душа большого человека мельчает, изнашивается, и неудивительно, если в ней обнаружатся *уклоны в патологическую сторону*.

Вот об этих-то уклонах мы теперь и поведем речь.

2

Вспомним сперва, что самому Лермонтову изображение натуры и психологии Печорина представлялось как своего рода «картина болезни». Он хорошо понимал психическую и, в особенности, моральную ненормальность тех душевных процессов, которые он с таким мастерством изобразил в знаменитом романе. В «Предисловии» он говорит, что Печорин — «это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии...» И он заканчивает «Предисловие» так: «Будет и того, что болезнь указана; а как ее излечить — это уж Бог знает!»

Итак, мы имеем дело с «пороками» и «болезнью».

Что же именно приходится признать в психологии Печорина-Лермонтова «порочным» и «болезненным»?

Прочтем следующее место: «Узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние, не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил; тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины...» («Кн. Мери», под 11 июня).

Сперва надо уяснить себе, насколько искренен и правдив Печорин в этих признаниях. Дело в том, что приведенное место входит в ту тираду, которую, в разговоре с княжной Мери, произносит наш герой, «приняв глубоко тронутый вид». Он ведет сложную игру, расставляет свои сети, стремясь покорить сердце княжны и посрамить Грушницкого. Произнесши тираду-исповедь, он взглянул на княжну и увидел слезы в ее глазах. — «Ей было жаль меня!» — пишет он, и добавляет: «Сострадание, чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце...». — Спрашивается: можно ли после этого полагаться на искренность и правдивость слов Печорина? Не рисуется ли он, не играет ли роль, как опытный актер и донжуан?

Конечно, в данном случае он рисуется, кокетничает, играет роль... Но это не мешает нам то, что он говорит о себе, как о «нравственном калеке», принять за сущую правду. Он только высказывает ее неспроста, а с задней мыслью. По существу и во всех частностях тирада-исповедь находится в полном согласии с тем представлением о личности Печорина-Лермонтова, которое сложилось у нас на основании всех других данных.

Печорин, несомненно, «нравственный калека» — в том смысле, что одна половина его души, именно лучшая, погружена в род летаргии, не обнаруживается, не функционирует (так, по-видимому, нужно понимать гиперболические выражения: «не существовала», «умерла» и т. д.), а проявляется и действует только другая, показная, — та, которая могла проложить ему дорогу к успехам в свете, к осуществлению честолюбивых планов и т. п. — Несомненно также, что в душе Печорина живет «отчаяние», «холодное» и «бессильное», — чувство, хорошо знакомое натурам гордым, честолюбивым и властным, которым пришлось отказаться от проявления этих черт в жизни и в общественной деятельности.

Итак, одна половина души пошла на убыль, другая получила чрезмерное и ненормальное развитие, — человек оказался в *психологическом смысле* «калекой» *, — и в этом Лермонтов справедливо видит нечто *болезненное, патологическое*, откуда недалеко и до *«порочного»*. «Пороки» Печорина — это прежде

* Я думаю, что выражение «*нравственный* калека» у Лермонтова равносильно выражению «*психический* калека» (противополагается «*физическому* калеке») и вовсе не указывает на *безнравственность* Печорина. Это — галлицизм: словом «нравственный» переведено франц. moral в см<ысле> «психический».

всего *гордость, честолюбие и властолюбие, в их ненормальном развитии, в их чрезмерном выражении.*

Вот что говорит об этом Печорин (уже в форме признаний перед самим собой): «...честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает. Возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? быть для кого-нибудь причиною страданий и радости, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость...» («Кн. Мери», под 11 июня).

Человек, высказывающий такие взгляды, очевидно, вынесенные из личного опыта, уже близок к душевному извращению и некоторому моральному недугу. Честолюбие, гордость, и даже властолюбие, сами по себе — не пороки. Но когда они становятся *страстями*, и человек, ими одержимый, сводит весь смысл и всю цель жизни к тому только, чтобы упражнять свое честолюбие, утолять «жажду власти» и «насыщать» свою гордость, тогда он нарушает нравственный закон, гласящий, что «человек человеку — не средство, а цель»: люди превращаются для него в средство самоуслаждения, — он не считается с их правами и интересами, забывает о их благе, их счастье. В применении к любви это ярко выразилось в словах Печорина: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она — как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь подымет!..» («Кн. Мери», под 11 июня).

Стремясь к одному лишь самоуслаждению в любви, в жизни, в деятельности, человек становится нравственно тупым, бесчувственным к страданиям других и, подавляя голос совести, приобретает, если можно так выразиться, «вкус» к чувствам злым и мстительным. Подчиняясь им, он рассуждает так: «Зло порождает зло; первое страдание дает понятие об удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности...» («Кн. Мери», под 11 июня).

3

Эта «картина болезни» эгоцентризма дополняется еще двумя чертами, тесно между собою связанными: 1) *напряженным*

самоуглублением и 2) *исключительною силою субъективной памяти*.

О первом идет речь в следующих строках: «Страсти не что иное, как идеи при первом их развитии: они принадлежат юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться; многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой, силы: полнота и глубина чувств и мыслей не допускают бешеных порывов; душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» («Кн. Мери», под 11 июня).

Под «страстями» здесь, очевидно, следует понимать «страстное отношение» к идеям, *эмоциональность* мысли, а под «идеями» — все вообще представления и понятия, но преимущественно те, которые относятся к субъективным переживаниям *. Лермонтов хочет сказать, что в юношеском возрасте человек относится к «идеям», возникающим в его сознании, страстно, эмоционально, с годами же эта эмоциональность обычно проходит. Но это далеко не всегда означает, что человек охладел и стал равнодушен ко всему на свете, в том числе и к своим душевным переживаниям. Нередко это свидетельствует, напротив, о «полноте и глубине» этих переживаний. Таков Печорин (он это и говорит о себе), — таков был и его оригинал, Лермонтов.

Но этим дело не ограничивается: перед нами психологическая картина, свидетельствующая о постоянном и упорном самоуглублении, о вечно бодрствующей рефлексии, даже о раздвоении личности («душа проникается своей собственной жизнью, лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка»). Это уже выходит за пределы нормы — даже и для натур эгоцентрических. Когда человек, которому от роду всего 25—26 лет (в этом возрасте работал Лермонтов над романом), предается столь интенсивному самоанализу и думает, что достиг

* Это опять род галлицизма: французы словом idée обозначают не только то, что мы разумеем под термином «идея», но и то, что у нас выражается словами «представление» и «понятие».

высшего «самопознания», — мы вправе видеть здесь симптом болезненного развития души.

Другая черта — это исключительная крепость субъективной памяти, т. е. роковой дар помнить все пережитое, испытанное, или, иначе, роковая и вредная для душевного здоровья неспособность забывать. Печорин говорит: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю — ничего!» («Кн. Мери», под 13 мая).

Такое состояние, поистине ужасное, засвидетельствовано и самим Лермонтовым — от себя лично и прозой, и стихами. Вот несколько цитат, сюда относящихся.

В одной заметке 1830-го года он рассказывает о своей детской любви. Ему было 10 лет, девочке — лет 9. Он потом забыл ее имя и фамилию, но не забывал чувства, им пережитого. И он пишет: «О, эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!..» [7] — 16-летний мальчик, говоря это, может быть, и ошибся, но он правильно указал на свойство своей души — *не забывать.* — В других заметках 1830-го года любопытны следующие указания: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее теперь не могу вспомнить, но уверен, что если б услыхал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать» [8]. — «Я помню один сон: когда я был еще 8 лет, он сильно подействовал на мою душу. В те же лета я один ехал, в грозу, куда-то; и помню облако, которое, небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща, быстро неслось по небу: это так живо передо мною, как будто вижу» [9].

Очень показательны в этом смысле (сила памяти о том, что имело прямое отношение к личности человека) стихотворения «Любовь мертвеца», «Расстались мы...» («Но храм покинутый — все храм, кумир поверженный — все бог!») и нек<ото-рые> др<угие>. Суть дела подводится под формулу:

Забыть? — забвенья не дал Бог,
Да он и не взял бы забвенья.

(«Демон», I, IV).

На этой-то памяти пережитого, при постоянной рефлексии, при вечном самоуглублении, и основано то «высшее самопознание», о котором говорит Печорин-Лермонтов.

Оно не обходится даром. С психологическою необходимостью ему сопутствуют отягощающие и разъедающие душу чувства сожаления, грусти, стыда, уныния и т. д., — смотря по характеру прошлого опыта жизни. И даже приятные, радостные воспоминания часто отлагают в душе тень грусти. Вообще, вторичные переживания большею частью унылы, иногда мучительны. Во всяком случае, они — лишнее бремя души, от которого при нормальных условиях, когда не было исключительно тяжелых испытаний, свободны натуры, не обреченные на эту муку вечного самосозерцания и самоанализа.

Нельзя не видеть, что при такой тяготе эгоцентризма открывается возможность уклона в сторону — если не болезней, то, по крайней мере, некоторых душевных изъянов, лишних расходов в экономии внутреннего мира. Оттуда — усталость души, ее чрезмерная сосредоточенность, а также внешнее, мнимое «спокойствие», очень далекое от спокойствия мудреца, — в общем явная неуравновешенность духа, перегруженного балластом повторных переживаний, из которых многие не нужны или даже вредны субъекту.

Имея в виду все эти уклоны и изъяны, мы должны согласиться с Лермонтовым, что психологическая картина, столь мастерски им нарисованная, есть «картина» душевного недуга. И сам Печорин оказывается прав, когда называет себя «нравственным (т. е. психологическим) калекой».

В этой картине Лермонтов изобразил патологию своей собственной души.

На эту «болезнь» Лермонтов смотрел как на явление, в его время широко распространенное. В «Предисловии» к роману он говорит, что рисовал «современного человека, каким он его понимает и... слишком часто встречал». Пускай Печорин — это Лермонтов, а Лермонтов был и остается — один, индивидуальность своеобразная, исключительная, тем не менее «печоринское», оно же и «лермонтовское», в психологии людей 30—40-х годов встречалось нередко. Индивидуальный образ оказался *типичным*. Печорин в самом деле — «герой своего времени», или, по выражению Н. К. Михайловского, «герой безвременья».





Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

Лермонтов как историко-литературная проблема

1

Творчество Лермонтова до сих пор еще почти не осмыслено как историко-литературный факт. Традиционная история литературы рассматривала его лишь как «отражение» общественных настроений, как «исповедь интеллигента 30—40-х годов»; что касается других работ, то они имеют характер импрессионистических толкований — религиозно-философского или психологического типа. Возрождение литературной науки, начавшееся в России лет 15 назад, не коснулось Лермонтова, несмотря на его чрезвычайную популярность. Это объясняется, по-видимому, тем, что Лермонтов не стоит в ряду поэтов, художественное воздействие которых ясно ощущалось новым поколением и привлекало к себе заново внимание критиков и исследователей. В составе литературных традиций, образовавших собою русский символизм, имя Лермонтова, несмотря на тяготение к нему отдельных поэтов (особенно — Блока), не может стоять рядом с именами Тютчева и Фета. Лермонтов пригодился в период увлечения «ницшеанством» и «богоискательством» (Мережковский, Закржевский[1]) — но и только. Прошел этот период — и вопрос о Лермонтове перестал быть очередным, хотя остался по-прежнему неясным. Столетняя годовщина рождения Лермонтова, совпавшая с началом европейской войны (1914 г.), не внесла ничего существенно нового в изучение его творчества. Академическое издание прошло с полным равнодушием мимо этой историко-литературной проблемы, ссылаясь на «гениальнейшую оценку» Белинского (как будто вопрос идет о простой эстетической оценке) и оправдываясь тем, что разноречивые суждения потомства о характере и

сущности поэзии Лермонтова — «лучший показатель того, сколько загадочного, неясного и спорного в многогранной душе поэта» (<Полн. собр. соч. СПб., 1913.> Т. V, стр. CXXII). В целом литература о Лермонтове, несмотря на свою обширность, так бессильна и так ненаучна, что в работе над ним опереться почти не на что.

Лермонтов не может быть изучен, пока вопрос о нем не будет поставлен конкретно и историко-литературно в настоящем смысле этого слова. Религиозно-философские и психологические истолкования поэтического творчества всегда будут и неизбежно должны быть спорными и разноречивыми — они характеризуют собой не поэта, а ту современность, которой порождены. Они в этом смысле субъективны и корыстны. Проходит время — и от них не остается ничего, кроме «спорных и разноречивых суждений», подсказанных потребностями и тенденциями эпохи. Историю понимания или истолкования художественных произведений нельзя смешивать с историей самого искусства. *Изучать* творчество поэта не значит просто оценивать и истолковывать его, потому что в первом случае оно рассматривается исторически, на основе специальных теоретических принципов, а во втором — импрессионистически, на основе общих предпосылок вкуса или мировоззрения.

Подлинный Лермонтов есть Лермонтов, *понятый исторически* — как сила, входящая в общую динамику своей эпохи, а тем самым — и в историю вообще. Мы изучаем *историческую индивидуальность*, как она выражена в творчестве, а не индивидуальность природную (психофизическую), для изучения которой должны привлекаться совсем другие материалы. Изучение творчества поэта как непосредственной эманации его души или как проявления его индивидуального, замкнутого в себе «языкового сознания» [2] приводит к разрушению самого понятия индивидуальности как устойчивого единства. Наталкиваясь на многообразие и изменчивость или противоречивость стилей в пределах индивидуального творчества, исследователи принуждены чуть ли ни всех писателей квалифицировать как натуры «двойственные»: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Тургенев, Толстой, Достоевский и т. д. — все прошли сквозь эту квалификацию. В Лермонтове рядом с «демонизмом» оказалась «голубизна» (статья С. Дурылина в «Русск<ой> мысли», 1914, X)[3], потому что у него не только глаза, небо и степи, но даже звезды — «голубые». На этом пути «имманентных» истолкований мы пришли к тупику, и никакие компромиссы, на лингвистической или другой основе, помочь не могут. Мы

должны решительно отказаться от этих опытов, диктуемых миросозерцательными или полемическими тенденциями.

Литературная эпоха, к которой принадлежал Лермонтов (30—40-е гг.), должна была решить борьбу стиха с прозой — борьбу, которая ясно определилась уже к середине 20-х годов. На основе тех принципов, которые образовали русскую поэзию начала XIX века и создали стих Пушкина, дальше идти было некуда. Предстояло найти новые эстетические нормы и выразительные средства для стиха, потому что на прежнем пути ничего, кроме эпигонства, явиться не могло. Наступал период снижения поэтического стиля, падения высоких лирических жанров, победы прозы над стихом, романа над поэмой. Поэзию надо было сделать более «содержательной», программной, стих как таковой — менее заметным; надо было усилить эмоциональную и идейную мотивировку стихотворной речи, чтобы заново оправдать самое ее существование. Как всегда в истории, процесс этот развивается не в виде одной линии фактов, а в сложной форме сплетения и противопоставления различных традиций и методов, борьба которых и образует эпоху. Главенство одного метода или стиля является уже как результат этой борьбы, как победа, за которой неизменно следует падение. Одновременно с Пушкиным действуют другие поэты — не только примыкающие к нему, но и идущие другими путями, Пушкину несвойственными: не только Вяземский, Баратынский, Дельвиг, Языков и т. д., но и Жуковский, и Тютчев, и Полежаев, и Подолинский, и Мятлев, и Кюхельбекер, и Глинка, и Одоевский, и Бенедиктов, и т. д. Так и позже — рядом с Некрасовым стоит Фет, свидетельствуя своим творчеством о том, что Некрасов сам по себе не образует эпохи, что кроме некрасовского метода есть и другой, которому, правда, не суждено стать главным, первенствующим в пределах своей эпохи.

Лермонтову предстояло открыть тот поэтический стиль, который должен был явиться выходом из создавшегося после двадцатых годов стихотворческого тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов пушкинской эпохи. Он должен был пройти сквозь сложный период школьной работы, чтобы ориентироваться среди накопленного материала и выработанных методов и найти свой исторически актуальный путь. Между пушкинской эпохой и эпохой Некрасова—Фета должна была быть создана поэзия, которая, не отрываясь от традиций и достижений предыдущей эпохи, явилась бы вместе с тем чем-то отличным от господствовавшего в

20-х годах стиля. Для революции время еще не наступило, но необходимость реформы ощущалась уже совершенно ясно. Надо было суметь отбросить изжитое, а остальное, не потерявшее еще жизнеспособности, собрать воедино, невзирая на некоторые внутренние противоречия, обусловленные борьбой разных традиций. Надо было смешать жанры, наделить стих особой эмоциональной напряженностью, отяжелить его мыслью, придать поэзии характер красноречивой, патетической исповеди, хотя бы от этого и пострадала строгость композиции. Орнаментальная воздушность формы («глуповатость», по выражению Пушкина)[4] выродилась у эпигонов в однообразный, механически повторяющийся и потому уже не ощущаемый узор. Явилась толпа поэтов, но — «стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать» (Марлинский — в статье «О романе Н. Полевого "Клятва при гробе господнем"», 1833 г.)[5].

Путь Лермонтова не был по существу новым — традиции остались те же, а основные принципы, характерные для русской поэзии 20-х годов, подверглись только некоторому видоизменению. Лермонтов был непосредственным учеником этой эпохи и в творчестве своем не отвергал ее, как это позже сделал Некрасов. Он явился в момент ее спада, когда борьба разных поэтических тенденций остывала и уже ощущалась потребность в примирении, в подведение итогов. Борьба архаистов, стремившихся возродить высокую лирику, с Пушкиным и Жуковским, споры об оде и элегии — все это не коснулось Лермонтова. Обойдя эту партийную борьбу, развившуюся к середине 20-х годов и породившую, рядом с поэзией Пушкина, поэзию Тютчева*, Лермонтов ослабил те формальные проблемы, которые волновали поэтов старшего поколения (проблемы главным образом лексики и жанра), и сосредоточил свое внимание на другом — на усилении выразительной энергии стиха, на придаче поэзии эмоционально-личностного характера, на развитии патетического красноречия. Поэзия Лермонтова вмещает в себе черты разных по типу стихотворных стилей — говорного, с опорой на прозаическую интонацию, напевного, отличающегося мелодизованной интонацией, и декламационного, основой для которого служит интонация ораторская**. Их стилистические особенности несколько сглажены в пользу эмоциональ-

* См. статью Ю. Тынянова «Вопрос о Тютчеве» (Книга и революция. 1923. № 3)[6].

** Подробно об этом — в моей книге «Мелодика стиха» (Петербург, 1922).

ной выразительности, которая и является принципом их сочетания. Каким бы стилем ни пользовался Лермонтов («И скучно и грустно», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Я, матерь божия, ныне с молитвою...», «Первое января», «Последнее новоселье»), он придает своим стихам личностно-патетический характер, благодаря чему они приобретают особую силу воздействия. Поэзия приняла форму душевной исповеди, стих явился заново мотивированным — как выражение душевной и умственной взволнованности, как естественное выразительное средство.

Период высокой стихотворной культуры кончался — поэзия должна была завоевать себе нового читателя, который требовал «содержательности». Белинский, который и был главой этих новых читателей, в отличие от других критиков (Вяземский, Надеждин, Полевой, Шевырев), бывших представителями от литературы, приветствовал Лермонтова как поэта, сумевшего дать требуемое. Ему было важно, что Лермонтовым внесено в русскую поэзию глубокое «содержание», которого не было у Пушкина, а вместе с тем Пушкин не отвергнут: «Как творец русской поэзии, Пушкин на вечные времена останется учителем (maestro) всех будущих поэтов; но если б кто-нибудь из них, подобно ему, остановился на идее художественности — это было бы ясным доказательством отсутствия гениальности или великости таланта. <...> Пафос Пушкина заключается в сфере самого искусства; пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности. <...> для Лермонтова стих был только средством для выражения его идей, глубоких и вместе простых своею беспощадною истиною, и он не слишком дорожил им» («Отеч<ественные> зап<иски>», 1843, № 2)[7]. В письме к Боткину Белинский высказывает свой взгляд на Лермонтова еще определеннее: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком; во всем этом он уступит даже Майкову; но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественной натуры, исполинский взмах, демонский полет <...> — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина» («Письма» В. Г. Белинского, т. II, стр. 284)[8]. Не решаясь отказаться от прошлого и еще сохраняя полное уважение к Пушкину, Белинский тем не менее уже заносит руку на «идею художественности» и начинает говорить о «содержании» как о чем-то особом и более важном, чем пушкинская «художественность». Отсюда один

шаг до того положения, которое создалось в 60-х годах, когда разрешалось писать стихи только Некрасову, если он уже никак не может выражать свои мысли иначе, а Пушкин был осмеян и отброшен, как пустой набор слов. Лермонтов стоит на границе этих двух эпох: замыкая собою пушкинскую эпоху, он в то же время подготовляет натиск на нее.

Суждение Белинского характерно для читателей его времени. Ничего конкретного о поэзии Лермонтова, как и о других литературных явлениях, Белинский сказать не умеет — в этих случаях он, как типичный читатель, говорит общими фразами и неопределенными метафорами («треск грома, блеск молнии, взмах меча, визг пули» — о стихе Лермонтова). В качестве материала для конкретного историко-литературного изучения Лермонтова гораздо содержательнее и ценнее суждения других критиков — из писательского лагеря. Эти суждения отличаются гораздо большей сдержанностью — поэзия Лермонтова не производит на них впечатления нового пути. Они находят в ней «эклектизм», подражательность, упрекают в многоречии и расплывчатости. К мнению Белинского близок только критик «Северной пчелы», статья которого («Сев<ерная> пчела», 1840, № 284 и 285) особенно интересна тем, что в ней подчеркивается упадок интереса к стихам и самого стихотворчества: «Это такой дорогой подарок для нашего времени (говорит критик о лермонтовском сборнике 1840 г.), почти отвыкшего от истинно художественных поэтических созданий, что, право, нельзя налюбоваться этою неожиданною находкой. <...> Надобно много иметь силы, много самобытности, много оригинальности, чтобы к *стихам* приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены *мальчишкам в забаву*»[9]. Иначе понял творчество Лермонтова Шевырев, мнение которого, как тонкого критика и поэта, нащупывавшего новые методы вне Пушкина и стоявшего на одном пути с Тютчевым, чрезвычайно важно — тем более что оно отличается резкой определенностью и конкретностью. Шевырев отмечает у Лермонтова «какой-то необыкновенный протеизм таланта, правда замечательного, но тем не менее опасный развитию оригинальному <...> вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что, собственно, принадлежит новому поэту и где предстает он са-

мим собою. <...> Лермонтов как стихотворец явился на первый раз протеем с необыкновенным талантом: его лира не обозначила еще своего особенного строю; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй уже известный. <...> Мы слышим отзывы уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия» («Москвитянин», 1841, № 4, стр. 525—540)[10]. В некоторых стихотворениях Лермонтова («Дары Терека», «Казачья колыбельная песня», «Три пальмы», «Памяти А. И. О—го», «Молитва») обнаруживается, по мнению Шевырева, «какая-то особенная личность поэта», но «не столько в поэтической форме выражения, сколько в образе мыслей и в чувствах, данных ему жизнью». Такие вещи, как «И скучно и грустно», «Журналист, читатель и писатель», «Дума», производят на Шевырева «тягостное впечатление» — не недостатками стиха или стиля, а опять-таки содержащимися в них мыслями и чувствами. Он отстаивает высокую поэзию — «поэзию вдохновенных прозрений, поэзию фантазии творческой, возносящуюся над всем существенным».

По поводу этой статьи Вяземский писал Шевыреву 22 сентября 1841 г.: «Кстати о Лермонтове. Вы были слишком строги к нему. Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность, которая впоследствии одолела бы все внешнее и заимствованное. Дикий поэт, то есть неуч, как Державин например, мог быть оригинален с первого шага; но молодой поэт, образованный каким бы то ни было учением, воспитанием и чтением, должен неминуемо протереться на дорогу по тропам избитым и сквозь ряд нескольких любимцев, которые пробудили, вызвали и, так сказать, оснастили его дарование. В поэзии, как в живописи, должны быть школы» («Русск<ий> арх<ив>», 1885, кн. 2, стр. 307). Нам здесь особенно важно то, что Вяземский, в сущности, не возражает против основного тезиса Шевырева, а лишь смягчает его суровость указанием на неизбежность «школьных» подражаний. Надо при этом помнить, что как Шевырев, так и Вяземский говорят не о юношеских стихах Лермонтова, которых современники не знали, а о стихах 1836—1840 гг. Показательно, что и в них Вяземский, вместе с Шевыревым, замечает «впечатления чужие», хотя и находит признаки самобытности.

Ощущение поэзии Лермонтова как собирательной («воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия»), впитав-

шей в себя разные, даже противоречившие друг другу или боровшиеся между собою, стили и жанры, принадлежит не одному Шевыреву. Кюхельбекер, еще в 1824 году выступивший против поэзии Жуковского («Мнемозина», часть II) и защищавший права «высокой» поэзии[11], высказывается в том же духе, признавая только, что самое дело собирания или сплава разнородных поэтических тенденций есть дело серьезное и исторически нужное. В дневнике 1844 г. он записывает: «*Вопрос*: может ли возвыситься до самобытности талант эклектически-подражательный, каков в большей части своих пьес Лермонтов. Простой и даже самый лучший подражатель великого или хоть даровитого *одного* поэта, разумеется, лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает, или, лучше оказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Жуковскому, и Кюхельбекеру... Но в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это не безделица» («Русск<ая> стар<ина>», 1891, X, 99—100). Кюхельбекер, уже отошедший к этому времени от непосредственного участия в литературной борьбе, склонялся сам, по-видимому, к мысли о примирении партий и увидел в Лермонтове возможность такого примирения. Эту же мысль высказывает и Белинский, говоря, что «мы видим уже начало истинного (*не шуточного*) примирения всех вкусов и всех литературных партий над сочинениями Лермонтова»[12]. Особенное ударение, которое Белинский делает на слове «не шуточного», показывает, что потребность в примирении чувствовалась и высказывалась и раньше — своеобразный эклектизм Лермонтова явился удовлетворением этой потребности, потому что представлял собою не простое эпигонство одного направления, а нечто иное. Шевырев оказался наиболее суровым судьей Лермонтова именно потому, что продолжал занимать боевую позицию и не стремился к «примирению». Борьба оды и элегии должна была привести к разложению обоих этих жанров и дать, с одной стороны, лирику Тютчева, где ода сжалась и, сохранив свой ораторский пафос, превратилась в лирический «фрагмент», с другой — к поэзии Лермонтова, где элегия потеряла свои строгие классические очертания и, осложнившись сюжетным, балладным элементом, предстала в форме текучей медитации или «думы». Эту нестойкость, текучесть формы особенно резко почувствовали поклонники строгих классических жанров, как Шевырев. К нему примыкает и Гоголь, в устах которого «оконченность» или «окончатель-

ность» была высшей похвалой. В творчестве Лермонтова он не видит этой «оконченности» формы и объясняет это отсутствием любви и уважения к своему таланту: «...никто еще не играл так легкомысленно со своим талантом и так не старался показать к нему какое-то даже хвастливое презрение, как Лермонтов. Ни одно стихотворение не выносилось в нем, не возлелеялось чадолюбиво и заботливо, не устоялось и не сосредоточилось в себе самом; самый стих не получил еще своей собственной твердой личности и бледно напоминает то стих Жуковского, то Пушкина; повсюду — излишество и многоречие. В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такою правильною, благоуханною прозою» [13].

Все приведенные суждения отчетливо показывают, что никакой неожиданности или загадочности в творчестве Лермонтова для современников не было. Наоборот — многие из них приветствовали его именно потому, что увидели в нем исполнение своих желаний и чаяний. Конечно, борьба не прекратилась. Белинский указывает, что стихотворение «И скучно и грустно» из всех пьес Лермонтова «обратило на себя особенную неприязнь старого поколения» [14]. Как мы видели, именно эта вещь, в числе других, произвела на Шевырева «тягостное впечатление» и вызвала длинную тираду о том, какой должна быть русская поэзия. Здесь дело не только в поколениях. Шевырев правильно увидел в этих стихах Лермонтова начало пути к снижению высокой лирики, к торжеству стиха как эмоционального «средства выражения» над стихом как самодовлеющей, орнаментальной формой. Он, как архаист и борец за «поэзию вдохновенных прозрений», не хотел уступать первое место поэзии, сниженной до альбомной медитации или публицистической, злободневной статьи. Ему пришлось уступить — победила и стала на время господствующей именно такая поэзия, но «высокая» лирика, конечно, не исчезла не только при Лермонтове, но и при Некрасове — изменилось только взаимоотношение этих стилей, существующих и более или менее ожесточенно борющихся между собой во всякую эпоху. Фета оттеснил Некрасов, но зато позже явились Бальмонт, Брюсов, В. Иванов, а некрасовское начало скромно приютилось в «Сатириконе» (Саша Черный и др.), чтобы потом с новой силой зашуметь в стихах Маяковского. Господствующее направление не исчерпывает собой эпоху и, взятое изолированно, характеризует собой не столько состояние поэзии, сколько вкусы читателей. Реально движение искусства всегда выражается в форме

борьбы сосуществующих направлений. Каждый литературный год вмещает в себя произведения разных стилей. Победа одного из них является результатом борьбы и в момент своего полного выражения уже не типична для эпохи, потому что за спиной этого победителя уже стоят новые заговорщики, идеи которых недавно казались устарелыми и изжитыми. Каждая эпоха характеризуется борьбой, по крайней мере, двух направлений или школ, из которых одно, постепенно побеждая и тем самым превращаясь из революционного в мирно властвующее, обрастает эпигонами и начинает вырождаться, а другое, вдохновленное возрождением старых традиций, начинает заново привлекать к себе внимание. В момент распада первого обычно образуется еще третье направление, которое старается занять среднюю позицию и, требуя реформы, сохранить главные завоевания победителя, не обрекая себя на неизбежное падение. На вторых путях, в качестве запасных до времени, остаются направления, которые не имеют резко выраженных теоретических принципов, а в практике своей развивают неканонизованные, малоиспользованные традиции и, не отличаясь определенностью стиля и жанров, разрабатывают новый литературный материал.

Возвращаюсь к Лермонтову. «И скучно и грустно» должно было возмутить Шевырева, потому что здесь элегия снизилась до альбомной медитации. Явилась «низкая» разговорно-меланхолическая интонация («Желанья! Что пользы напрасно и вечно желать? ...Любить — но кого же?») и прозаичность оборотов («не стоит труда», «и жизнь, как посмотришь»), которые угрожали высокому лирическому стилю такими последствиями, как поэзия Надсона. С другой стороны, от «Думы» и «Журналиста» — один шаг до Некрасова. Но сам Лермонтов этого шага все же не делает, оставаясь на границе двух эпох и не порывая с традициями, образовавшими пушкинскую эпоху. Он не создает новых жанров, но зато нетерпеливо переходит от одних к другим, смешивая и сглаживая их традиционные особенности. Рядом с тенденцией к снижению стиля мы видим и обратную ей тенденцию — к поэтизации, которая придает его поэмам декоративный характер. Лирика становится «многоречивой» и принимает самые разнообразные формы — от альбомных записок до баллад и декламационных «дум»; поэма в описательной и повествовательной части, столь выдвинутой Пушкиным, сокращается, приобретая условно-декоративный характер, а развертывается в части монологической. Жанр становится неустойчивым — зато необычайную крепкость и остроту приобре-

тают лирические формулы, которые Лермонтов переносит из одной вещи в другую, не обращая внимания на различие стилей и жанров. Если поэзия Тютчева по существу своему афористична и фрагментарна, то поэзия Лермонтова отличается от нее тем, что здесь афоризмы не развивают из себя особой формы и не являются ее конструктивным принципом, а лишь вкраплены, вставлены — как эффектные ораторские формулы, раз навсегда выработанные и пригодные в любом месте. Еще Е. Растопчина, оставившая в своих воспоминаниях жуткий портрет Лермонтова*, заметила, что он, в противоположность Пушкину, ищет, улаживает, округляет фразу, совершенствуя стих, но первоначальная мысль не имеет полноты, неопределенна и колеблется. Тот же стих, та же строфа или идея вставлены в совершенно разные пьесы. Действительно, Лермонтов может переносить действие своей поэмы с берегов Гвадалквивира («Исповедь») в Россию XVI века («Боярин Орша»), а отсюда — в современную Грузию («Мцыри») и, несмотря на сюжетные перемены, сохранить в неприкосновенности не только отдельные строки, но целые главы. Очевидно — конструктивной, органической связи между этими главами (монологами) и остальными элементами поэмы у него не было. Не пуская в печать стихотворений, написанных раньше 1836 г., он вместе с тем постоянно пользуется готовыми формулами, сложившимися еще в период 1830—1831 гг. Материал его неподвижен и очень часто не создан им, а взят в готовом виде у других поэтов. Внимание его сосредоточено на том, чтобы, накопив его, собрать все куски в одну мозаику**. Иначе говоря, подлинной конструктивности, при которой материал и композиция сливаются в одно формальное целое, взаимно влияя друг на друга, у Лермонтова нет — ее заменяет напряженный лиризм, эмоциональное красноречие, которое выражается в неподвижных речевых формулах. К их образованию одинаково тяготеют все лермонтовские формы, родня лирику с поэмой, поэму с повестью, повесть с драмой. Конечно, это — не просто особенность его души, его темперамента или, наконец, его индивидуально-

* «Я до сей поры помню странное, впечатление, произведенное, на меня этим бедным ребенком, загримированным в старика и опередившим года страстей трудолюбивым подражанием» («Русск<ая> стар<ина>», 1882, № 9)[15].

** Об этом говорит и В. Фишер в статье «Поэтика Лермонтова» (юбилейный сборник «Венок М. Ю. Лермонтову». <М.; Пг.,> 1914. С. 198—199).

го «языкового сознания», а факт исторический, характерный для него как для индивидуальности исторической, выполнявшей определенную, историей требуемую, миссию.

2

При изучении Лермонтова мы обычно забываем о том, что огромное большинство его стихотворений стало известным уже после его смерти — в 1859—1891 гг., т. е. тогда, когда эпоха, его образовавшая, уже отошла в прошлое. Для 30—40-х годов Лермонтов был автором романа «Герой нашего времени» и 70—80 стихотворений. Стихотворений, написанных до 1836 г., Лермонтов не печатал. Этим 1836 годом творчество его делится на два периода: 1828—1832 и 1836—1841. Между ними лежит промежуток, когда Лермонтов почти ничего не пишет, кроме своих юнкерских поэм («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша»), лишь подчеркивающих собою оскудение творчества в эти годы. Разница между этими двумя периодами сказывается не в каком-либо резком переломе, а в том, что, пройдя через длинный ряд опытов, Лермонтов сосредоточивается на определенных тенденциях, отбрасывая все остальное.

Школьная работа Лермонтова так обширна, что количественно подавляет собой творчество последних лет. В первый период им написано до 300 стихотворных вещей, между тем как во второй — всего около 100. На юношеском его периоде с особенной ясностью отпечатлевается историческая борьба форм и жанров. Он лихорадочно бросается от лирики к поэме, от поэмы к драме, от драмы к повести и роману. В 1830— 1831 гг., кроме лирики и поэм, написаны уже драмы — «Испанцы» (в стихах), «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек», а в 1832 г. — повесть «Вадим». Начинает Лермонтов с поэм, как наиболее популярного и разработанного в это время жанра. Здесь резко обнаруживается тот «эклектизм», о котором писал Кюхельбекер. Он не просто *подражает* избранному, «любимому» поэту, как это обычно бывает у начинающих поэтов, а окружает себя всей русской поэзией от Ломоносова до Пушкина и *склеивает* поэму из чужих кусков. Он берет стихи Ломоносова, Дмитриева, Батюшкова, Жуковского, Козлова, Марлинского, Пушкина и создает из них некий сплав. В ранних поэмах он еще совершенно безразличен к стилям поэтов, которыми пользуется, так что в поэму «Корсар» (1829) рядом с Пушкиным («Братья разбойники», «Кавказский пленник»,

«Бахчисарайский фонтан», «Евгений Онегин») и Байроном — Козловым («Абидосская невеста») и Марлинским («Андрей Переяславский») попадает цитата из оды Ломоносова. Такие сочетания разных кусков показывают, что Лермонтов в это время был уже очень начитан в области русской поэзии и многое хранил в памяти, чтобы использовать в своих опытах. В трех соседних строках «Корсара» он соединяет цитату из «Кавказского пленника» Пушкина с цитатой из «Евгения Онегина». Создание материала заново Лермонтова не интересует — внимание направлено на группировку и склеивание готового. Отсюда его ранняя тяга к литературе. К 1830 г. русская литература уже перестает удовлетворять его, кажется ему бедной — и конечно, не столько сама по себе, сколько как материал для использования: «Наша литература (записывает он в 1830 г.) так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать» [16]. С этого времени начинается усиленное чтение иностранной литературы.

В 1830 г., как сообщает в своих «Записках» Е. А. Хвостова (Сушкова), Лермонтов «декламировал Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном» [17]. По заметкам самого Лермонтова тоже видно, что именно в этом году он начал увлекаться Байроном. Однако в увлечении этом надо отличать увлечение образом Байрона как идеалом «великого человека» от чисто литературного интереса к его произведениям. Увлечение жизнью Байрона (книга Т. Мура [18]) характерно для всей этой эпохи в той же мере, как увлечение фигурой Наполеона, и относится к области умственной культуры в целом, а не к литературе как таковой. Оно одинаково захватывает собой как Пушкина, так и Марлинского, который пишет К. Полевому в 1833 г.: «Не даром, но долей похож я на Байрона» *. Что касается литературы, то здесь надо принять во внимание, что ко времени Лермонтова Байрон уже утвердился в русской поэзии через Жуковского, Козлова, Полежаева, Подолинского, Пушкина и других — рядом с В. Скоттом, Т. Муром, Соути, Вордсвортом и т. д. На русской почве все эти писатели испытывали характерные превращения — в связи с местными литературными традициями и потребностями. Говоря о «влияниях», мы обычно упускаем из виду, что иностранный автор сам по себе образовать нового «направления» не может, потому что каждая национальная литература развивается на основе собственных

---

* *Замотин И.* Романтический идеализм. СПб., 1907. С. 180. — Ср. в стихотворении Лермонтова 1830 г.: «О, если б одинаков был удел!»

традиций. Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразовывается и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он, быть может, характерен и типичен для своей литературы, а то, чего от него требуют. Никакого «влияния» в настоящем смысле этого слова и не бывает, потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по вызову. Дело ограничивается либо усвоением некоторых приемов, потребность в которых подготовлена местным литературным движением, либо простым заимствованием нужного материала. Это становится особенно заметно в такие периоды, когда в пределах местной литературы выдвигается какая-нибудь одна художественная проблема — вопрос о жанрах, о поэтическом языке и т. д., т. е. когда «школы» или «направления», в сущности, нет, а лишь нащупывается область возможных и необходимых преобразований.

Байрон был первоначально использован для организации новой русской поэмы, которая превращалась из «героической» оды, какой она была в XVIII в., в лирическую повесть (tale). Жуковский и Пушкин одновременно потянулись к этому источнику, но первый интересовался главным образом проблемой поэтического языка и потому ограничился переводом, а второй занят был построением поэмы и, заимствовав у Байрона некоторые композиционные приемы, сохранил характерные черты русской традиции, наполняя свои поэмы богатым описательным и историческим материалом (ср. «Мазепу» Байрона с «Полтавой» Пушкина). В лирике и Жуковский, и Пушкин остались вне Байрона, потому что здесь он был им еще не нужен. После Пушкина в области поэмы могли быть сделаны лишь некоторые изменения — в целом жанр достаточно определился и особенно развиваться не мог. И Лермонтов действительно не создает нового жанра, а лишь усиливает лирическую напряженность поэмы, делая ее более сосредоточенной, абстрактной, монологической и следуя в этом уже достаточно наметившейся русской традиции (Полежаев, Козлов, Подолинский). Сложнее для Лермонтова был вопрос о лирике. Классические жанры были исчерпаны — Лермонтову предстояла задача смешать их, ослабить самую их классификацию, изменить характер стиха и стиля. От Пушкина он постепенно отходит к линии Жуковского, как она развилась в стихах хотя бы Козлова и Подолинского, осложняя ее традиции теми приемами, которые намечены были в поэзии Рылеева, А. Одоевского, Полежаева и др. Тут Байрон вместе с Ламартином пригодились Лермонтову. Самое сочета-

ние этих имен, которое до Лермонтова мы находим у Полежаева, показывает, что Байрон сам по себе не имеет здесь значения: дело в особого рода тенденциях, намеченных русской поэзией 20-х годов. Лирическая медитация, как она была развернута Жуковским, должна была явиться в новом обличье — с напряжением лирической эмоции, с усилением ораторской, декламационной тенденции, с усвоением балладных приемов. Эти стилистические и стиховые потребности русской лирики нашли себе опору в иностранной поэзии, от которой и было взято то, что русской поэзии этого времени было необходимо. Многое, что в Байроне совершенно традиционно и принадлежит даже к особенностям не английской поэзии, а английского стихотворного языка, явилось на русской почве в качестве новой формы. Так, например, обстоит дело с неравносложными промежутками между стиховыми ударениями («паузники» или «дольники») и с вариациями анакруз, так же — с мужскими рифмами в четырехстопном и пятистопном ямбе, где традиционный русский стих знал только чередование женских и мужских рифм или не знал рифм вовсе (пятистопный белый стих). «Шильонский узник» или «Мазепа» Байрона не представляли собой в этом смысле ничего нового для английской поэзии, потому что женские рифмы в английском стихе вообще редки, между тем как «Шильонский узник» Жуковского явился стиховым новшеством (позже — его же «Суд в подземелье» из В. Скотта, «Арестант» Полежаева, «Ночь в замке Лары» Козлова из Байрона и т. д.). «Байронизм» здесь, как и во многом другом, совершенно ни при чем. Аполлон Григорьев обращал внимание на то, что влияние Байрона сказалось «на натурах, даже совершенно чуждых мрачного байроновского настройства, на натурах кротких и задумчивых», каковы Жуковский и Козлов[19]. Естественный и необходимый вывод из этого — что «натуры» сами по себе имеют здесь очень второстепенное значение и объяснить ничего не могут.

Во всем вопросе об «иностранных влияниях» у Лермонтова важен не Байрон с его натурой и общими взглядами или «мироощущением», а самый факт тяготения русского поэта к иностранной литературе и характер этого тяготения. Тяготение это явилось естественным результатом того, что русская поэзия после Пушкина не могла развиваться путем простой преемственности. Непосредственно от Пушкина могли пойти только эпигоны. Нужно было либо возрождать старые традиции XVIII в. (на чем и настаивали архаисты), либо укреплять неко-

торые, наиболее жизнеспособные, хотя по существу и различные тенденции последнего времени, с опорой на иностранные источники. Именно этим путем и идет Лермонтов. Для послепушкинской эпохи характерна массовая тяга к чужим литературам. Не один Байрон, а и В. Скотт, и Т. Мур, и Гюго, и Ламартин, и Шатобриан, и А. де Виньи, и Мюссе, и Шиллер, и Гейне и т. д. — все эти имена становятся обиходными не только у Лермонтова, но у всех писателей этого времени. Самое количество этих связей показывает, что пред нами факт не простого «влияния» того или другого поэта, а общего тяготения к *чужому*. Этот факт исторически необходим, как необходимо было русским символистам искать опоры в поэзии Бодлера, Верлена, Малларме, Новалиса, Э. По и т. д., хотя самое направление это было достаточно подготовлено русской поэзией и развивалось на основе собственных традиций (Вл. Соловьев, Тютчев, Фет, Полонский и т. д.). У Марлинского, который в своей работе тоже пользовался иностранным материалом (Ирвинг, Гюго, Бальзак, Байрон, В. Скотт, Жанен и т. д.), мы находим с большим пафосом написанную защиту этого пользования, как совершенно законного и необходимого метода. В 1835 г. он пишет братьям: «...не у одних французов, я занимаю у всех европейцев обороты, формы речи, поговорки, присловия. Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык, и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду, где встречу, где поймаю его. Что за ложная мысль еще гнездится во многих, будто есть на свете галлицизмы, германизмы, чертизмы? Не было и нет их!.. Однажды и навсегда — я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у иностранцев, вымышляю, если нет; изменяю падежи для оттенков действия или изощрения слова... В любом авторе я найду сто мест, взятых целиком у других; другой может найти столько же; а это не мешает им быть оригинальными, потому что они иначе смотрели на вещи» *. То, что у Марлинского выглядело странно, дико, выпячивалось как что-то нарочитое, поражало, но не убеждало, то у Лермонтова явилось мотивированным, естественным. А. Григорьев замечает, что Марлинского «уже нельзя читать в настоящую эпоху, — потому что он и в своей-то эпохе промелькнул метеором; но те элементы, которые так дико бушуют в “Аммалат-беке”, в его бесконечно тянувшемся “Мулла-Нуре”, вы ими же, только сплоченными могучею, властительною рукою художника, лю-

* *Замотин И.* Романтический идеализм. С. 206—207.

буетесь в созданиях Лермонтова» [20]. Это *сплачивание* и есть основное дело Лермонтова. До сих пор считается, что факт заимствования малоинтересен, пока не показано общего «влияния», пока эти заимствования не освещены как «проявление конгениальности и близости в миросозерцании» *. Поэтому при сопоставлении Лермонтова с Байроном делалось очень мало конкретных текстовых указаний — они компрометируют традиционную точку зрения на поэзию как на выражение индивидуального «мироощущения» или непосредственную эманацию души. На самом деле художественное творчество есть *работа*, художественное произведение, как продукт этой работы, есть *вещь* (das Werk). Пользование готовым материалом так же законно, естественно и необходимо в этой работе, как и во всякой другой.

Лермонтов пользуется чужим материалом как для своих ритмических опытов, так и для заполнения своих стихотворений лирическими формулами, сентенциями, сравнениями и т. д. К середине 20-х годов определяется тяга к образованию новых метров и к видоизменению старых. Классический ямб начинает надоедать. В 1825 г. А. Одоевский хвалит Жандра за то, что он в своем переводе «Венцеслава» (Ротру) не употребляет шестистопного ямба [21]. В своих юношеских стихах Лермонтов, продолжая Жуковского, Одоевского, Марлинского, Подолинского и др. и подражая английскому стиху, пробует вводить вариации анакруз, внутренние рифмы и даже «паузы». Английское происхождение этих опытов подтверждается такими вещами, как перевод баллады из «Дон-Жуана» Байрона (1830 г.), где мы находим все эти новшества:

Берегись, берегись! Над бургосским путем
Сидит один черный монах;
Он бормочет молитву во мраке ночном,
Панихиду о прошлых годах.
Когда *Мавр* пришел в наш родимый дол,
Оскверняючи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов,
Одного только выгнать не мог.

Ритмическая тенденция подчиняет себе все остальное — синтаксис с трудом согласуется с нею, образуются неуклюжие фразы, стих не ложится свободно, ритмическая доминанта выпячивается:

---

* См. ст<атью> М. Н. Розанова «Байронические мотивы в творчестве Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову. С. 355).

Видали ль когда, как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит,
Как трепещет в струях, как серебряный прах
От нее рассыпаясь бежит
и т. д.

Эти опыты остались опытами — ни Подолинский, ни Лермонтов не развернули их так, чтобы они сразу вошли в русскую поэзию. После 1831 г. Лермонтов охладевает к ритмическим новшествам и возвращается к традиционному стиху. Известно, что подобные ритмические опыты есть и у Тютчева, и у Хомякова, но их развитие было тогда, очевидно, еще невозможным — оно последовало в наше время.

Рядом с этим мы видим у Лермонтова и другой процесс — разложение классических стиховых форм, их деформацию. Из английской поэзии Лермонтов переносит пятистопный ямб с мужскими рифмами и с вольными цезурами, который производит впечатление скорее ритмической прозы, чем стиха. Даже октава, в которой по традиции, строго сохраняемой Пушкиным («Домик в Коломне»), мужские рифмы должны были чередоваться с женскими, является у Лермонтова в новом виде — с одними мужскими рифмами («1830 год. Июля 15-го», «Чума», «Арфа»). По образцу Байрона Лермонтов пользуется октавой и для сатиры («Булевар»). Такого рода пятистопным ямбом особенно богат 1830 год — им написаны и поэмы («Джюлио», «Литвинка»). В 1831 г. он приобретает особенно резкий прозаический характер, как в стихотворении «1831 июня 11 дня», которое представляет собою вольную форму медитации — вроде байроновского «Epistle to Augusta» *. После 1831 г. Лермонтов совершенно оставляет этот стих — как в лирике, так и в поэмах.

В юношеских стихах Лермонтова уже заметна и другая особенность, относящаяся к области стиля и стоящая в связи с общим уклоном русской поэзии этого времени к отягощению лирики мыслью, «содержанием», как выразился Белинский. Начинают слагаться и играть главную роль стиховые формулы, рельефно выступающие на фоне остальных строк. А. Одоевский, враждебно настроенный по отношению к французской поэзии, отмечал это явление (имея, по-видимому, в виду поэзию Баратынского и Вяземского) как нежелательное, как вносящее в поэзию рассудочность: «Многие ищут в стихотворении не поэзии, но заметных стихов; восхищаются, когда поэт

* «Послания к Августе» (*англ.*). — *Сост.*

стройностию целого жертвует мысли отдельной, часто блестящей от одной расстановки понятий и мнимонравоучительной»[22]. Слова Одоевского относятся к 1825 г., когда процесс этот еще едва намечался. Лермонтов уже определенно заботится о создании таких «заметных стихов» — и Шевырев отмечает их появление как характерную особенность некоторых лермонтовских вещей. Он указывает, что стихотворения «Не верь себе», «Первое января» и «Дума» — «завострены на конце мыслию или сравнением» и что эта манера «напоминает обороты Баратынского, который во многих своих стихотворениях прекрасно выразил на языке нашем то, что у французов называется la pointe и чему нет соответственного слова в языке русском» («Москвитянин», 1841, ч. 4, стр. 533)[23]. Этот по существу своему ораторский прием появляется у Лермонтова в связи с общей наклонностью его поэзии к красноречию, к риторизму. Таких «заметных стихов», выделяющихся в качестве лирических формул, у Лермонтова очень много — видно, что он заботится о них и специально выискивает. Роль формул часто берут на себя сравнения, появляясь там, где этого требует композиция.

Большинство этих формул и сравнений восходит к литературным источникам. Лермонтов ищет их повсюду и берет там, где находит. Каждое его сравнение, каждую формулу можно заподозрить как заимствованные или, по крайней мере, составленные по образцу чужих. Е. Хвостова сообщает, что в романе Деборд-Вальмор «L'Atelier d'un peintre» * Лермонтов, между прочим, подчеркнул фразу — «Ses yeux remplis d'étoiles» ** — и написал сбоку: «Comme les vôtres — je profiterai de cette comparaison» ***[24]. Действительно, это сравнение мы находим у Лермонтова много раз — в том числе в стихотворении «К С.»[25], обращенном именно к Хвостовой-Сушковой: «пламень звездочных очей». Юношеские стихи и даже проза («Вадим») переполнены сравнениями, значение которых, разумеется, не в «образности», а в самом приеме сравнивания как стилистическом и композиционном методе — в *установке на иносказание*. Иные сравнения накопляются целыми слоями, не служа, конечно, к уяснению предмета, о котором идет речь, а, скорее, наоборот — осложняя и затрудняя его восприятие.

---

* «Мастерская художника» (*фр.*). — *Сост.*

** «Ее глаза, полные звезд» (*фр.*). — *Сост.*

*** «Как ваши — я воспользуюсь этим сравнением» (*фр.*). — *Сост.*

На нем пещера есть одна —
Жилище змей — хладна, темна,
Как ум, обманутый мечтами,
Как жизнь, которой цели нет,
Как недосказанный очами
Убийцы хитрого привет.

(«Ангел смерти», I)

Интересным примером сплава заимствованного материала является стихотворение Лермонтова «Время сердцу быть в покое» (1830 г.). Оно начинается лирической сентенцией, заимствованной у Байрона («Lines, inscribed: on this day etc.» *):

Время сердцу быть в покое
От волненья своего,
С той минуты как другое
Уж не бьется для него.

Кончается это стихотворение, по традиции, усвоенной Лермонтовым, сравнением, которое принадлежит Кольриджу («Christabel» **) и Байроном взято в качестве эпиграфа к стихотворению «Fare thee well» *** (переведенному Козловым):

Так расселись под громами,
Видел я, в единый миг
Пощаженные веками
Два утеса бреговых.
Но приметно сохранила
Знаки каждая скала,
Что природа съединила,
А судьба их развела.

Дальше это же сравнение использовано Лермонтовым в стихотворении «Романс» (1830 г.) и в «Мцыри».

Лермонтов охотно пользуется образами и сравнениями, которые употреблялись в русском поэтическом обиходе до него и большинство которых ведет, конечно, свое происхождение из западной литературы. Таковы сравнения человека и его судьбы с челноком, брошенным в море или выброшенным бурей на песок, с листком, гонимым бурей или вянущим на сухой ветке, с узником, сидящим в тюрьме и вспоминающим о воле, и т. д. От

---

* «Строки, надписанные: В день <моего тридцатишестилетия>» (*англ.*). — *Сост.*

** «Кристабель» (*англ.*). — *Сост.*

*** «Прости» (*англ.*). — *Сост.*

Жуковского, Козлова, А. Одоевского, Полежаева и др. эти сравнения переходят к Лермонтову, который повторяет их по многу раз (сравнение с челноком находим в стих<отворении> «По произволу дивной власти...» 1832 г., в «Боярине Орше», в «Маскараде»; сравнение с листком — в «Портрете» 1829 г., «Дай руку мне...» 1831 г., «Аул Бастунджи» 1831 г., «Демон» 1833 г., «Мцыри», «Дубовый листок» 1841 г.). У Байрона в «Шильонском узнике» есть сравнение с камнем: «I had no thought, no feeling — none — Among the stones I stood a stone». Жуковский переводит: «Без памяти, без бытия, Меж камней хладным камнем я». Отсюда оно попадает к Марлинскому: «...и, снова пораженный безнадежностью, упадал, подобен хладному камню меж каменьями»[26]. У Лермонтова («Отрывок» 1830 г.) находим то же сравнение:

На жизнь надеяться страшась,
Живу как камень меж камней.

Количество таких сопоставлений можно, конечно, очень увеличить, но мне здесь важно только подтвердить примерами общее положение — что Лермонтов широко пользуется готовым материалом и даже обиходными поэтическими штампами. Он черпает этот материал из готовых литературных запасов, оставаясь если не «самобытным», то, во всяком случае, самостоятельным поэтом, потому что самостоятелен и исторически актуален его художественный метод — то самое «уменье самые разнородные стихи спаять в стройное целое», о котором писал Кюхельбекер. Основной принцип этого метода — превращение лирики в патетическую исповедь, в эмоционально-риторический монолог, с заострением и напряжением личностного тона. Развитие этого метода уводит от работы над самыми деталями — внимание сосредоточено на их сплетении, на умелом использовании раз навсегда сложившихся формул, как наиболее эффектных, ударных мест. У Лермонтова мы находим многочисленные повторения такого рода формул, из которых одни встречаются на близком расстоянии друг от друга, а другие передвигаются на протяжении трех, пяти и даже десяти лет. Эти повторения представляют собой буквальные переносы отдельных кусков, как раз навсегда выработанных клише; они появляются в разных текстах как поговорки и часто мало спаяны с предыдущим. Некоторые вещи (как, например, «1831, июня 11 дня») оказываются сводом формул и сравнений, рассыпанных по разным произведениям 1829 и 1830 гг. («Джюлио», «Литвинка», «Испанцы»), «Измаил-Бей» вбирает в себя мате-

риал из предшествующих поэм — «Последний сын вольности», «Ангел смерти», «Аул Бастунджи». Из «Боярина Орши» материал попадает в разные вещи — в том числе в последнюю редакцию «Демона». Описание смерти угрюмого старика Орши заканчивается строками:

Две яркие слезы текли
Из побелевших мутных глаз,
Собой лишь светлы, как алмаз.
Спокойны были все черты,
Исполнены той красоты,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Для «Мцыри» эта формула не пригодилась — зато она попадает в «Демона», где ею заканчивается описание лежащей в гробу Тамары:

И ничего в ее лице
Не намекало о конце
В пылу страстей и упоенья.
И были все ее черты
Исполнены той красоты,
Как мрамор, чуждой выраженья,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Особенно интересен в этом смысле состав стихотворения «Памяти А. И. Одоевского» (1839). Начало второй строфы — «Он был рожден для них, для тех надежд» и т. д. — восходит к стихотворению 1830 г. «К *» (вторая часть — «Он был рожден для мирных вдохновений...»), откуда переходит в стихотворение 1832 г. («Он был рожден для счастья, для надежд и вдохновений мирных...» и т. д.), и притом имеет своим источником «Элегию» Одоевского (1830 г.), где читаем: «Кто был рожден для вдохновений и мир в себе очаровал...» и т. д. Строфы третья, четвертая и начало пятой восходят к «Сашке», соответствуя строфам III—IV и CXXXVII *. При этом сравнение с обла-

* Этот факт дословного совпадения «Памяти А. И. Одоевского» с «Сашкой» дает основание заподозрить обычную датировку «Сашки» (1836 г.). Традиционное отнесение указанных строф к Полежаеву (Висковатов, Котляревский, Д. Абрамович), совершенно незаконно: Полежаев умер не в 1836, а в 1838 году, и притом — не в «чужих полях», а в Москве. Очевидно, либо эти строфы «Сашки» относятся к тому же А. Одоевскому и, следовательно, написаны не

ками, которые уносит ветер и от которых не остается следа, восходит, по-видимому, к той же «Элегии» Одоевского («Как хороводы облаков...» и т. д.).

Число таких повторяющихся клише доходит у Лермонтова до 40. Отказываясь от старых вещей, изобретая новые ситуации для героев своих поэм и новые лирические темы, Лермонтов тщательно сохраняет сложившиеся ранее формулы и сравнения, перенося их из одной вещи в другую и соединяя вместе. С этой точки зрения вся история лермонтовского поэтического творчества представляется как упорная и напряженная переработка того, что было им заготовлено в годы ранней юности. Работа над «Демоном», идущая сквозь всю его жизнь (1829—1841), оказывается не единичным и не исключительным фактом — таково, в сущности, все его творчество. Из стихотворений материал попадает и в прозу («Вадим»), и в драмы. «Странный человек» вбирает в себя предыдущую драму («Menschen und Leidenschaften»), из «Двух братьев» материал переходит в «Героя нашего времени».

Драмы Лермонтова были попыткой найти приложение для тенденций к речевой патетике — повествовательная форма стесняла его. Он переходит от прозаических драм к драме стиховой, где риторика выглядит не так мелодраматично, как в прозе. Однако построение сюжета затрудняет его: в «Маскараде», как и в поэмах, все сосредоточено на формулах и сентенциях Арбенина — на речевой патетике, а вовсе не на движении драмы как таковой. Все окружающие его лица имеют столь же условный и декоративный характер, какой имеет повествовательная и описательная часть поэм, — они не впаяны в драму и легко могут быть заменены другими. Естественно, что при таком, в сущности монологическом, типе драмы развязка должна была особенно затруднять Лермонтова. Никакого настоящего драматического узла здесь нет — Арбенину нечего больше прибавить к своим речам, а остальные лица ничем особенным с ним не связаны и судьба их совершенно безразлична. На основе лермонтовской поэтики в драматической форме могла бы развиться только абстрактно-схематическая трагедия — нечто вроде первых пьес Леонида Андреева или Блока. Для такого стиля в русском театре 30-х годов не было никакой почвы — и

ранее 1839 г. (год его смерти), либо они относятся не к нему, а к вымышленному герою и затем были использованы для стихотворения «Памяти А. И. Одоевского».

трагедии Лермонтова остались опытами, возникшими на основе его исканий в области жанров.

Патетическая риторика составляет основу и зрелых поэм Лермонтова — «Мцыри» и «Демон». В них он завершает тот стиль монологических «повестей», над которым начал работать еще в 1829 г. и образцом для чего ему послужили поэмы Байрона («Шильонский узник», «Мазепа»), Козлова («Чернец»), Подолинского («Нищий»). Схема существует сама по себе — материал подбирается и имеет декоративное значение. Если взять из «Исповеди» (1830 г.), «Боярина Орши» (1836 г.) и «Мцыри» (1840 г.) общие им всем места, то становится ясным основной формальный замысел Лермонтова, не содержащий в себе никаких элементов обстановки, места действия, времени и т. д.: написать поэму, герой которой, несчастный юноша, находящийся во власти других, произносит страстную речь, наполненную эмоциональными формулами, сентенциями и проч. Именно такой характер и имеет запись, сделанная Лермонтовым в 1831 г.: «Написать записки молодого монаха 17 лет. С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. Страстная душа томится. Идеалы»[27]. Ситуации меняются — речь остается неизменной. На пути реализации этой схемы Лермонтов сначала соединяет «Шильонского узника» с «Чернецом» — получается монах, который томится в тюрьме за совершенное им какое-то преступление («Исповедь»). С берегов Гвадалквивира, который орошает лишь первые две строки «Исповеди» и тотчас исчезает со сцены, действие переносится в Москву XVI века. Ситуация «Исповеди» (монах и узник) повторяется, но преступление уже не является тайной, а монашество отнесено в прошлое. Первоначальная схема обрастает описательным и повествовательным материалом, но он остается по прежнему декоративным, а сюжет становится крайне запутанным. Лермонтов возвращается к своему первоначальному абстрактному плану, прибавляя к нему только декоративную часть. Мотивировка преступлением и в связи с этим любовь героя оказываются лишними — для поэмы достаточно монастыря. Так из «Боярина Орши» получается «Мцыри», где, за исключением двух вступительных глав, все остальное до самого конца представляет собою сплошной монолог. Это — последнее слово лирической поэмы, итог ее развития, поглощающий в себе опыты Жуковского, Козлова, Подолинского и др.

«Демон» есть тоже сводная поэма, впитавшая в себя русский и западный материал и завершившая собой развитие русской лироэпической поэмы. Пушкина интересовал ввод исто-

рического и национального материала, который иногда (как в «Кавказском пленнике») выступал на первый план и подавлял собою лирическую или сюжетную основу. Его поэмы нельзя себе представить в другой обстановке — так крепко материал впаян в форму. У Лермонтова весь этот материал условный, декоративный. Самый замысел совершенно абстрактен — демон, ангел, «одна смертная». Скалы, море, даже океан — такова первоначальная обстановка поэмы. Был план перенести место действия в Вавилон, а смертную сделать еврейкой; потом является Испания, наконец — та же Грузия, которая служит декорацией и для «Мцыри». В истории создания «Демона», как и в истории «Мцыри», абстрактный чертеж существует независимо от материала — материал подбирается. Грузия здесь так же условна и по-оперному декоративна, какой была в «Мцыри». Это совсем не то, что Петербург в «Медном всаднике» или Малороссия в «Полтаве». Пейзаж нанесен общими чертами — и характерно, что среди его деталей тоже попадаются заимствования. Строки «Дыханье тысячи растений и полдня сладострастный зной» ведут свое происхождение, очевидно, из поэмы Т. Мура («The Loves of the Angels» *), где находим: «The silent breathing of the flowers — The melting light that beamed above» **. Основой «Демона», как и прежних поэм Лермонтова, являются всякого рода риторические формулы, антитезы, сентенции и проч. Почти каждая глава имеет свою pointe, причем некоторые из них взяты из старых стихотворений, а некоторые заимствованы из чужого материала. Нового жанра не получилось, потому что ни в материале, ни в композиции не произошло никаких резких отклонений от традиции, но в стилистическом и в стиховом отношении традиционная лироэпическая поэма приобрела ту драматическую силу и энергию выражения, которых не хватало поэмам Жуковского, Козлова и Подолинского.

В языке «Демона» нет ни простоты, ни заостренной точности, которой блещут поэмы Пушкина, но есть тот блеск эмоциональной риторики, который должен был возникнуть на развалинах классической эпохи русского стиха. Лермонтов пишет целыми формулами, которые как будто гипнотизируют его самого, — он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые

---

* «Любовь ангелов» (*англ.*) — *Сост.*

** «Безмолвное дыханье цветов, мягкий свет, лучившийся над ними» (*англ.*). — *Сост.*

образования, как *сплавы* слов, а не как их «сопряжения». Ему важен общий эмоциональный эффект, общая экспрессивность. Он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых деталях, а будет искать лишь суммарного впечатления от целого. Семантическая основа слов и словесных сочетаний начинает тускнеть — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная их окраска. Этот сдвиг в установке — перемещение доминанты от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам, свойственным стиху напевному и декламационному (ораторскому), — составляет главную особенность, силу и сущность лермонтовской поэтики. Именно здесь скрывается причина его тяготения к лирическим формулам и самого отношения к ним, как раз навсегда выработанным клише, которые уместны в любом контексте. Отсюда же и странность некоторых лермонтовских оборотов и речений, мимо которых легко пройти — так силен эмоциональный гипноз его речи. Начальная формула «Демона», сложившаяся у Лермонтова с самого первого очерка и дошедшая неизмененной до последнего, — «Печальный Демон, *дух изгнанья...*» — вызывает недоумение, если задержать на ней свое внимание. Из пушкинского «дух отрицанья, дух сомненья» — выражения, совершенно понятного и нормального для русского языка, — возникает по аналогии нечто странное, непонятное: *«дух изгнанья»* — что это, дух *изгнанный* или дух *изгоняющий*? Ни то, ни другое. Это — словесный сплав, в котором ударение стоит на слове «изгнанья», а целое представляет собою нерасчленимую эмоциональную формулу. Путь к такому сочетанию проложен Подолинским: его выражение «мрачный дух уединенья» (поэма «Див и Пери») стоит на границе между Пушкиным и Лермонтовым*. Вся клятва Демона, как уже намекал на это Страхов[28], есть такой эмоционально-риторический сплав, в котором потерялись и потускнели все смысловые оттенки, все семантические детали. Речь Демона движется эмоциональными антитезами, повторениями, риторическими параллелизмами и формулами, которые воздействуют не смысловой, а ритмико-интонационной и эмоциональной энергией:

Всегда жалеть и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть,

* Сопоставление Лермонтова с Подолинским было сделано К. А. Шимкевичем в докладе, прочитанном в рос<сийском> Инст<итуте> истор<ии> искусств.

Стараться всё возненавидеть
И все на свете презирать.

Это типичный пример лермонтовского стихотворного языка: эмоционально-риторический сплав и вместе с тем абстрактная схема, алгебраическая формула. «Жалеть — желать» — антитеза не смысловая, а эмоционально-звуковая: это своего рода эмоциональный каламбур. Дальше мы имеем построение, ритмико-интонационная энергия которого подавляет собой смысловую основу. Есть ли это «и» в последней строке простой соединительный союз, так что слово «стараться» одинаково управляет обоими инфинитивами, или оно имеет противительный смысл («и между тем»), и тем самым слово «презирать» не подчинено слову «стараться», а стоит на одном с ним уровне? Первое понимание может казаться более простым и естественным (оно, по-видимому, и распространено среди читателей), но, с другой стороны, начальная антитеза, где «и» имеет именно такой противительный смысл, требует, по всему ритмико-синтаксическому характеру этого отрывка, своего интонационного повтора. Вопрос решается тем, что в «Вадиме» мы находим подобную же формулу, смысл которой прояснен: «Я желал возненавидеть человечество и *поневоле* стал презирать его».

Подобные ритмико-синтаксические сплавы мы находим у Лермонтова часто — «Умирающий гладиатор», «Смерть поэта», «Дума», «Последнее новоселье». Сквозь все эти стихотворения проходит одна риторическая форма — с установкой на интонационные и тембровые эффекты, с нажимом на эмоциональные эпитеты, накопление которых иногда затуманивает смысл и подавляет собой остальные слова: «*Бесчувственной* толпы минутною забавой... *Насмешливых* льстецов *несбыточные* сны... Отравлены его последние мгновенья *Коварным* шепотом *насмешливых* невежд, И умер он с напрасной жаждой мщенья, С досадой *тайною обманутых* надежд... А вы, *надменные* потомки *Известной подлостью прославленных* отцов... Надежды *лучшие* и голос *благородный Неверием осмеянных* страстей... Насмешкой *горькою обманутого* сына Над *промотавшимся* отцом... С насмешкой *глупою ребяческих* сомнений» и т. д.

Семантическая роль поручена здесь именно эмоциональным эпитетам с их особой интонацией. Такие стихотворения, как «Молитва» («Я, матерь божия, ныне с молитвою...») и «Когда волнуется желтеющая нива...», представляют собой типичные сплавы, в которых ритмическая инерция подавляет синтаксис или ритмико-синтаксическая доминанта подавляет семантику.

Нарушается равновесие между стихом и словом, обнажается стиховой механизм — сказывается разложение классического стиха.

Итак, в «Демоне», как и в «Мцыри», Лермонтов завершил те стилистические намерения, начало которых коренится в его юношеских опытах: он действительно «отделался» от этих навязчивых замыслов, добившись путем долгой работы такого их оформления, при котором основные тенденции его поэтики нашли себе достаточно яркое и полное выражение. Традиционная русская поэма явилась в новом обличье — с установкой на декламацию, с нажимом на эмоциональную выразительность, на патетическую риторику, на «заметность» лирических формул. Тем самым *форма* разложилась, *жанр* превратился в схему — русская лироэпическая поэма прошла свой путь до конца.

В своей лирике последних лет Лермонтов, обходя Пушкина, возвращается к Жуковскому и поэтам его школы, осложняя эту традицию стиховыми и стилистическими приемами, которые до него были намечены в стихах таких поэтов, как Рылеев, Полежаев, Марлинский, А. Одоевский, — поэтов, отодвинутых на второй план развитием и влиянием Пушкина и его соратников. Рядом с балладой и медитацией типа «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Выхожу один я на дорогу...» стоят стихи ораторского, декламационного стиля; рядом с вещами напевного стиля, где доминантой служит лирическая интонация или стиховая мелодика, мы находим яркие образцы риторического стиля, где господствует ораторская интонация и где движение речи определяется контрастами тембров. Если это и «эклектизм», то эклектизм исторически актуальный, явившийся результатом исчерпанности классических традиций. Лермонтов в конце концов сосредоточивает свое внимание на трех формах: на ораторской, декламационной «думе», на ослабленной в сюжетном отношении и усиленной лирически балладе и на меланхолической медитации. Последняя принимает у него иногда резко прозаическое выражение, как в стихотворении «И скучно и грустно»: общий стиль стоит в резком противоречии со стиховой речью, которая, по самой своей сущности, предполагает наличность импульса к созданию художественной вещи, а не просто «настроения», выражаемого теми или другими словами. Это противоречие между смыслом стиховой речи вообще и характером тех фраз, из которых составлено это стихотворение, сообщает ему ту алкогольную горечь, которая нужна была читателям, подобным Белинскому. Стих здесь снижается до обыкновенной эмоциональной речи — он не

требует к себе никакого специального внимания, не мешает «содержанию» и звучит ослабленно, едва заметно. Ритмическое движение кажется почти случайным — настолько слаба стиховая акцентировка, так свободно чувствует себя фраза, так вялы и подчеркнуто прозаичны интонации:

Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.

. . . .

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка.

Отсюда открыт путь к стихам Надсона и ко всей лирике «настроений», которая имела такой успех в 80—90-х годах. Здесь ликвидировано самое понятие жанра — освобождение от него составляет скрытую историческую силу этого стихотворения. Шевырев верно почувствовал, что оно чревато последствиями. Если к лирическим медитациям Лермонтова присоединить его баллады 1841 г. («Спор», «Тамара», «Морская царевна») и послание, обычно называемое «Валерик» (как его озаглавили в 1843 г. издатели альманаха «Утренняя заря»), то получается состав жанров, характерный именно для Жуковского и его школы. Намечается путь, с одной стороны, к развитию ораторской лирики, к построению новой оды, что и было сделано Некрасовым, а с другой — к образованию лирики «настроений», интимных и гражданских, сущность которой — в ослабленности стиховой формы, в пользовании ею как «выразительным средством». Так от Лермонтова мы приходим к Огареву, Губеру, Розенгейму, Плещееву, Ап. Григорьеву, Тургеневу, Полонскому, Апухтину, Голенищеву-Кутузову и Надсону*. На всей этой лирике лежит печать поэтического безвременья, печать стихового декаданса, первые очертания которой заметны уже на лирике Лермонтова.

Проза должна была выдвинуться на первый план — и Лермонтов уже с 1832 г. начинает пробовать на ней свои силы. Сначала его соблазняют крупные формы — он берется за роман на социально-исторической основе («Вадим»), в котором Загоскин соединяется с Марлинским, Вальтер Скотт — с Гюго. Чистого повествования здесь еще нет — оно заменяется патетическим комментарием и лирическими отступлениями в духе его поэм. Проза носит на себе явный отпечаток стиховых при-

---

* См. содержательную статью И. Н. Розанова «Отзвуки Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову. <М.; Пг.,> 1914).

емов — она насыщена сложными сравнениями и риторическими формулами, которые переносятся сюда из стихотворений («Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть. <...> Мир без тебя? что такое?.. храм без божества...»). Диалог, как в ранних пьесах, имеет мелодраматический характер; бытовые сцены стоят особняком; монологи Вадима и комментарий к ним явно выступают из рамок исторического материала и становятся центром романа. «Вадим» характерен как гибридная форма — дифференциации между прозой и стихом еще не произошло. В «Княгине Лиговской» Лермонтов уже пробует развернуть повествование, сообщая подробные сведения о своих героях, описывая обстановку и т. д. Перед нами — набросок светского романа, в котором значительное место занимают разговоры, построенные на парадоксах и каламбурах. Здесь сказываются, по-видимому, следы юнкерского периода, когда Лермонтов соперничал со своим приятелем В. А. Вонлярлярским, выступившим позже (1850—1852 гг.) с целым рядом салонных повестей и романов, которые имели шумный, но недолгий успех. «Княгиня Лиговская» отличается при этом сочетанием разных повествовательных стилей, которое, может быть, отчасти объясняется сотрудничеством С. А. Раевского («Роман, который *мы с тобою* начали, затянулся и вряд ли кончится», — пишет ему Лермонтов в 1838 г.[29]). Рядом с патетическим лиризмом («Какой-то невидимый демон сблизил их уста и руки в безмолвное пожатие, в безмолвный поцелуй» и т. д.) мы находим пародийные сравнения; повествовательные условности нередко принимают комический оттенок и нарочно подчеркиваются: «Печорин положил эти бренные остатки на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками; и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его мыслей. <...> Между тем подали свеч, и пока Варенька сердится и стучит пальчиком в окно, я опишу вам комнату, в которой мы находимся. <...> Между тем, покуда я описывал кабинет, Варенька постепенно придвигалась к столу» и т. д. Роман «затянулся» и прервался, потому что, несмотря на большое число действующих лиц, никакой настоящей сюжетной завязки не образовалось — роман рассыпался на эпизоды и на описательные детали. Совершенно естественно, что после этих неудавшихся опытов в области романа Лермонтов обращается к новелле и пишет «Бэлу» («Из записок офицера о Кавказе»), за которой следуют другие вещи. От больших форм Лермонтов переходит к малым и, пользуясь

опытом русских беллетристов 30-х годов (Марлинского, В. Одоевского, Павлова и др.), сглаживает остроту повествовательных проблем. Роман разбит на новеллы — этим Лермонтов освобождает себя от развития сплошной фабулы и от связанных с таким построением сюжетных трудностей. «Герой нашего времени» — не роман, а сборник новелл, внешне объединенных фигурой Печорина. «Типичность» его фигуры, подчеркнутая предисловием, нисколько этому не противоречит — она, оставаясь неподвижной, мотивирует собой соединение новелл, но не порождает никакого сюжетного движения. Обходя пушкинскую новеллу с ее нажимом на движение сюжета, на конструкцию, Лермонтов возвращается к Марлинскому. Новеллы Марлинского были до такой степени загружены языковыми эффектами, что лица и события тонули в этом словесном потоке — потоке каламбуров, острот, метафор, парадоксов и т. д. Лермонтов приводит Марлинского в порядок, придавая своим фигурам характерность, но сохраняя установку на повествование. От прозы Лермонтова историко-литературная линия идет не к роману, а к новелле. Под руками Тургенева она психологизуется и застывает в этой высокой форме до тех пор, пока Чехов не возрождает ее при помощи низких газетных жанров — веселого анекдота и фельетона.

Ранняя смерть Лермонтова не имеет отношения к историко-литературной постановке вопроса: *дело*, которое он делал, не принадлежало ему как особи и не оборвалось с его смертью. Для русской литературы 40-х годов не было других путей, кроме тех, которыми она пошла. Лермонтов подвел итог классическому, «высокому» периоду русской поэзии и подготовил переход к развитию прозы.



У. Р. ФОХТ

«Демон» Лермонтова как явление стиля

Задачей нашей работы является определение стиля, отдельным ингредиентом которого является творчество Лермонтова, отыскание законов построения и развития этого стиля. Ближайшим образом нам нужно будет исследовать искусственно из этого стиля вынутый отрезок, по традиции удобно отграничиваемый национальным признаком и еще у́же — прикреплением к имени одного автора: необходимо изучить эволюцию творчества Лермонтова.

Искусственность эту, однако, не следует преувеличивать. Как черты зародыша понятны только благодаря тому определившемуся и развитому виду, какой он получил в организме сложившемся, так и стиль в своей сущности проще всего может быть осознан не в первоначальной стадии своего развития, когда он находится еще в смешанном состоянии с иными формами, а в момент полного своего выражения. Творчество Лермонтова, можно предполагать, является определенной вершиной стиля. В этом смысле, думается, прав Жирмунский, отмечающий, что «ein idealer Vollender künstlerischer Bestrebungen der in Vergessenheit geratenen Zeitgenossen Puškin's ist Lermontov» *. С другой стороны, несомненно, творчество Лермонтова незаурядное, выдающееся. А чем крупнее писатель, тем полнее и ярче представляет он свой стиль, тем яснее ощутима социальная природа его творчества и тем плодотворнее, следовательно, начинать изучение стиля с него. Еще Белинский писал: «Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого он родился, тем теснее связано его

* Puškin und Byron // Zeitschrift für slavische Philologie. 1927. Bd. IV. H. 1—2. S. 38. («Идеальным свершителем художественных устремлений забытых современников Пушкина является Лермонтов» (*нем.*). — *Сост.*)

развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества» («Стихотворения Лермонтова», 1841 г.).

Но и изучение эволюции отдельного творчества требует некоторой предварительной подготовки.

Найти путь развития творчества можно, лишь позондировав почву в наиболее показательных местах. Только такое пробное бурение позволит познакомиться с составом объекта. Вертикальный разрез, профиль отдельного места, подготовит исследование распространения, развития данной природы. Поэтому мы ограничиваем себя в данной статье исследованием лишь одного произведения. Нам предстоит найти основное социально-психологическое отношение, фундирующее данный стиль, в той его модификации, какая дана в выбранном нами произведении, в моменте, представляемом им. Такое изучение неизбежно будет носить характер предварительного. Только в свете эволюции всего стиля рассматриваемый литературный факт предстанет перед нами в богатых связях, в подлинной реальности своего бытия. Но и эта условность при современном состоянии истории литературы методически допустима.

Остановимся на несомненно характерном для Лермонтова произведении — на его «восточной повести» «Демон».

Принято утверждать, что научному исследованию можно без риска подвергнуть лишь точно установленный текст. Это далеко не безусловно верно, ибо часто, наоборот, для установления точного во всех деталях текста необходимо его научное изучение. Автограф последней редакции «Демона», как известно, не сохранился. Продолжительный спор о тексте повести не может и теперь еще считаться вполне разрешенным. Последнее научное издание ее (вместе с другими сочинениями Лермонтова), редактированное Халабаевым и Эйхенбаумом (ГИЗ, 1924 и последующие годы)[1], тоже вызывает некоторые возражения. В настоящее время общепринятым является авторитет карлсруйских изданий 1856 и 1857 гг.[2] Спорным может быть лишь вопрос, какое из них следует предпочесть. Практически, кроме для понимания повести несущественных мелочей, это сводится к проблеме о восьми стихах (742—749)* диалога Тамары с Демоном. Редакторы последнего издания печатают «Демона» по

* Нумерация стихов — по изд. ГИЗ, под ред. Халабаева и Эйхенбаума, 1924 и послед. годов. Цифры при цитатах из прозы Лермонтова обозначают страницы по изд. 1926 г. (Полн. собр. соч. в одном томе).

карлсруйскому изданию 1856 года, дополняя его этим диалогом из издания 1857 года. Лермонтов, очевидно, и сам колебался, включать ли его или нет: в последнем авторском исправлении повести диалог этот вычеркнут не был, но в сделанной затем под наблюдением автора же копии он был опущен. Окончательное разрешение этого вопроса, на наш взгляд, возможно поэтому не при чисто механическом подходе филологической критики, когда единственным критерием служит «воля автора» и «последняя редакция», а лишь в результате анализа структуры повести, и не одной данной повести только, но и всего творчества писателя. Предварительно мы поэтому можем пользоваться в настоящее время в основном авторитетным упомянутым последним изданием текста «Демона» под редакцией Халабаева и Эйхенбаума.

Бытие, отражающееся в художественной литературе, актуализируется в ней в форме конкретных образов, словесно данных. Центральным образом интересующего нас произведения является образ Демона. Даже поверхностное чтение лермонтовских текстов заставляет обратить внимание на родственность основных образов всех поэм, драм и романов его и мотивов его лирики, например, на близость Демона к Печорину или Мцыри. Критика это неоднократно отмечала. Такое чисто эмпирическое наблюдение позволяет предположить, что Демон, несмотря на свою явную аллегоричность, образ не только центральный, но и автогенный, т. е. отображающий представителя той среды, какая его создала. Поэтому, не имея прямого автогенного образа, мы можем попытаться именно через этот условный проникнуть в структуру всего произведения.

Мы находим в повести схематически изложенное поведение Демона.

Разберемся в этой схеме.

Основным фактором, определившим участь Демона, является изгнание его из рая, случившееся до событий, являющихся прямым содержанием повести. Он сам об этом говорит в речи своей к Тамаре, об этом сказано и в Vorgeschichte* повести, в первых ее строфах. «Счастливый первенец творенья», «чистый херувим», «могучий и великий», он «блистал» в раю, в «жилище света», в атмосфере предупредительного внимания:

> ...бегущая комета
> Улыбкой ласковой привета
> Любила поменяться с ним (7—9).

---

* предыстории (*нем.*). — *Сост.*

Его окружали красота и любовь, наполнявшие его жизнь и вместе с интеллектуальными интересами дававшие ему полное удовлетворение (10—18, 160, 171, 176—177). Но по неизвестной, не указанной в повести причине, Демон был удален из «жилища света», был лишен положения херувима и вместе с тем ближайшего общения с властителем мира — богом и его ангелами. В тексте ничего не говорится о деталях ухода Демона; в плане повествования важно лишь, что Демон стал «изгнанником рая» (1, 32, 85, 680). «Изгнание» это было такого рода, что, лишившись своего прежнего положения, Демон оказался общественно изолированным. Рассказывая Тамаре о случившемся после изгнания, он свидетельствует: «...прежними друзьями я был отвергнут»... (686—687). Положение «отверженного» и в собственном его сознании поставило его вне бытия:

Лишь только божие проклятье
Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятья
Навек остыли для меня.
. . . .
...как Эдем
Мир для меня стал глух и нем (670—673, 687).

В такое отношение к обществу попал не один Демон. Он видел вокруг себя немало своих бывших друзей. Но они ему не могли помочь, так как они были в таком же положении, как и он:

Изгнанников себе подобных
Я звать в отчаянии стал,
Но слов и лиц и взоров злобных;
Увы! я сам не узнавал (680—683).

Демон понимал, что в новых условиях какая-то непонятная сила властно направляет его жизнь. Он сравнивает себя с лишенной возможности противостоять стихии ладьей:

По вольной прихоти теченья
Так поврежденная ладья
Без парусов и без руля
Плывет, не зная назначенья (669—672).

Будущее, как и настоящее, стало пугать его своей унылой бесплодностью (17—18). Сердце стало бескровным (623), душа — немой (165). Все стало безразличным, сознанием овла-

дела скука. Скоро пришло и отчаяние (681). Но вместе с тем Демон не властен был безвольно отдаться в руки судьбе. Он не мог безразлично отнестись к своей участи, не мог тихо и без борьбы уйти из жизни. Он был еще связан с нею, сохранил даже целый ряд особых прерогатив.

Демон не утерял ни своего могущества, ни своей силы. И теперь, после изгнания, он властвует землей, и теперь он может говорить о судьбе «братий мне подвластных», о «толпе духов моих служебных», он и теперь может обещать своей возлюбленной «пышные чертоги» и всяческую роскошь. Демон после изгнания не превратился в какого-либо мелкого, зависимого черта, вроде гоголевского из «Ночи перед Рождеством». Его пребыванию на земле не грозило еще близкое уничтожение, как этому черту, которому «последняя ночь осталась шататься по белому свету», а на завтра предстояло «без оглядки, поджавши хвост» бежать «в свою берлогу» *. Демон тяготился, скорее, обратным — бесконечностью земного существования. Образ Демона не лишился и своей психологической утонченности, и осложненности, свидетельствующей о высокой его культурности. Свою любовь он ставит в связь с общими проблемами своего бытия, подходит к ней усложненно-мировоззренчески. И в этом отношении Демон совсем иной, чем черт из «Ночи перед Рождеством». Демон все еще сильный и мощный властелин, хотя и лишенный былого величия.

Взращенная величественностью прежнего положения осталась у Демона и величавая гордость. Эта черта его характера не только осталась, но и крайне сильно развилась, став одной из основных черт образа.

Прежнее положение херувима остро ощущается Демоном. Очевидно, изгнание произошло не так давно. Крепкое своей еще свежей традицией, питаемое значительной и в данное время материальной и культурной силой, гордое величие Демона не находит себе опоры в действительности его нового положения. Из этого разрыва вытекает все его поведение: психологическое равновесие сразу установить было невозможно. В результате противоречия между внешним и внутренним могуществом, которые остались Демону от прошлого, и пустотой и бессмысленностью его нового положения в первое время после изгнания, в результате этого конфликта крайне обострилось сознание собственного достоинства. Оскорбленная гордость достигла пределов надменности (1057).

---

* *Гоголь*. Сочинения / Ред. Ляцкого. СПб., 1902. Т. I. С. 144.

Одновременно, как другая сторона его внутренней опустошенности и гордости, проявляется в нем и озлобленное отношение к земле и людям, обыкновенной земле и обыкновенным людям, как к ничтожеству, как к глупцам и лицемерам. Мир представляется Демону теперь, после изгнания, «жалким светом»,

Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить;
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить (819—824).

Ему ужасной кажется жизнь. Он полагает, что человек самым фактом своего бытия вынужден вращаться

Средь малодушных и холодных
Друзей притворных и врагов;
Боязни и надежд бесплодных
Пустых и тягостных трудов (837—840).

Окружавшая Демона среда угнетала его: одни тяготили своей пошлостью и пустотой, другие были недоступны, замкнувшись, как и он сам, в своей озлобленности.

Незавидная по сравнению с прошлым роль, полная общественная, т. е. вообще жизненная, никчемность, естественно, порождала озлобленность по отношению к своему кругу и вообще ко всем людям, всему окружающему. Озлобленность эта вовсе не являлась каким-то врожденным свойством характера Демона. Она порождена его изгнанием. Демон вспоминает лучшие дни, когда он — до изгнания — «не знал ни злобы, ни сомненья» (16). Да и теперь он тяготился своим новым состоянием — он умоляет Тамару вернуть его «добру и небесам» (609).

Негодование Демона не выражалось хоть сколько-нибудь широко и последовательно, оно отнюдь не принимало формы общественной борьбы. Не видя смысла в жизни, Демон был способен только на месть. Он

Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил (701—702),

отличаясь в этой своеобразной «борьбе» такими качествами, как постоянно упоминаемые лукавство, коварство и т. п. Все это было очень мелко и беспомощно-жалко и обнаруживает в Демоне не столько бунтаря, сколько выведенного из равнове-

сия, а потому желчного человека. Конечно, эта желчность удовлетворить не могла: по-прежнему

...все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел (87—88).

Беспомощность Демона ярко обнаружилась и в том, что, при всей силе своего отрицательного отношения к миру, он завидует содержательности и естественной простоте земного существования других. В Тамаре Демона поразило именно то, что

...все ее движенья
Так стройны, полны выраженья,
Так полны милой простоты (156—158).

Неустойчивое отношение к миру: гордое презренье, с другой стороны, злоба, ненависть одновременно с завистью, стремлением приобщиться к жизни — все это сливалось в трагически-напряженное гордое отчаяние и определялось субъективной потребностью восстановить прежнюю полноту сознания при полной объективной невозможности это сделать.

Чтобы уяснить себе характер Демона, а через него и структуру всей повести, мы должны рассмотреть его поведение в перспективе реальной, внелитературной действительности, этот аллегорический образ давшей.

Поведение какого общества, какого общественного класса и какого времени дано в образе Демона?

Этим вопросом много интересовалась и старая критика, причем далеко не только марксистская. Так, даже Вл. Соловьев отмечал, что «образ его (Демона) действий, если судить беспристрастно, скорее приличествует юному гусарскому корнету нежели особе такого высокого чина и таких древних лет» *.

Уточним наш вопрос: какая группа русского общества к 30-м годам вместе с Демоном была лишена своего прежнего господствующего общественного положения, была социально изолирована и, сохранив известную часть своей материальной и культурной силы, не удовлетворяясь своим новым положением, озлобленная, замкнулась в себе, стала «скучать», а затем впала в гордое отчаяние?

К 30-м годам, точнее, после 1825 года, в таком положении находилась старая поместная аристократия. Ее — основу монархии XVIII века — последняя к этому времени оттолкнула,

---

* *Вл. Соловьев* // Вестник Европы. 1901. Кн. II[3].

опершись на собственный бюрократический аппарат и на новую знать (Дибич, Конкрин, Кампенгаузен[4] и др.). Промышленный капитализм в своей борьбе с феодализмом и капитализмом торговым одержал к этому времени крупную политическую победу: монархию аристократическую сменила монархия бюрократическая, внимательно прислушивавшаяся к нуждам буржуазии. Но, отстраненное от непосредственного участия в управлении страной, старое аристократическое дворянство обладало хотя и шедшей на убыль, но еще достаточной экономической силой и очень большой силой культурной. Поэтому аристократия не сразу исчезла с исторической сцены — спуск шел неторопливо и постепенно, лишь изредка вынужденный к крутым поворотам.

В среде этих «отверженных» были разные прослойки, поразному определившиеся в новой обстановке. Одни стали просто обывателями, другие приспосабливались к новым условиям (напр<имер>, Растопчин[5]), третьи ушли в потустороннее, в мистику (кн. А. Голицын[6], Александр I), четвертые стали даже своеобразными революционерами (кн. Трубецкой), пятые, наиболее культурные, всего правильнее и последовательнее осознававшие судьбу своего класса, но не нашедшие силы оторваться от него, стали теоретиками, идеологами смертного пути русской аристократии (Чаадаев)*. Были, вероятно, еще и другие группы. Из всего этого многообразия в повести «Демон» нашло свое литературное выражение поведение только последней из перечисленных групп. Мы это видели в конкретной разработке мотива изгнания, основного фактора поведения Демона, в имеющихся в повести указаниях на социальное прошлое его, в унаследованных им из этого прошлого силе и богатстве, психологической осложненности и гордости и в пессимизме, том гордом отчаянии, в форме которого Демон переживал свое изгнание.

В последних строфах I главы «Сашки», являющихся вариацией монологов Демона, подчас совпадающей даже стилистически, прямо сказано, что вынуждены были делать современники Демона, — бежать из родного края.

---

* Об экономической и социальной дифференциации дворянства в 20-е и 30-е гг. см. у Лященко (История русского народного хозяйства. М., 1927) и у Рожкова в X томе его «Русской истории». О судьбе русской аристократии — там же; см. также: *Покровский*. История России. Т. III—IV; *Ляхов*. Основные черты социальных и экономических отношений в России в эпоху имп. Александра I, и у др.

17 Зак. 3178

Или, трудясь, как глупая овца,
В рядах дворянства, с рабским униженьем,
Прикрыв мундиром сердце подлеца
Искать чинов, мирясь с людским презреньем,
И поклоняться немцам до конца (стр<офа> 147).

Чацкий из «Горя от ума» последовательно протестует против окружающей его теперь действительности, нимало не приемля ее. Он уходит от нее, полностью сохраняя себя, свое, хоть и оскорбленное, величие. Оленин в «Казаках» Л. Толстого, наоборот, пытается уже отказаться от себя и стремится даже разделить участь тех, кому он завидовал, хочет разделить судьбу низших слоев общества, свободных от внутренней искалеченности. Пьеру Безухову это покаяние почти удается. Демон стоит между ними. Он гораздо напряженнее, но вместе с тем значительно менее последовательно, чем Чацкий, отталкивается от действительности. С другой стороны, в противоположность Оленину, Демону еще слишком близки и непосредственны его воспоминания о минувшем могуществе, он еще не отказывается от себя.

Мы могли бы наблюдать здесь три разные фазы в эволюции одного и того же стиля.

Во время, к которому относятся рассматриваемые нами произведения, в 30-е годы, непосредственно после краха 1825 года, аристократия, окончательно уже разбитая, однако еще не все надежды потеряла, она еще не занималась самобичеванием. Демон, как и другие образы лермонтовского творчества, стремится еще к восстановлению прошлого, к былому внутреннему блаженству. В 30-е годы аристократия не теряла еще этой своей веры. Вспомним хотя бы письма Чаадаева и его предложения Николаю: Чаадаев хотел принимать участие в политической жизни страны, непосредственно влияя на царя. Демон жил тем, что

Лучших дней воспоминанья,
Пред ним теснилися толпой (3—4).

Мученья его могли усладить песни о былом (535—536). Радостные чувства его всегда связывались с представлением прошлого. Счастье рисовалось ему всегда не в настоящем, не в будущем, а как восстановление минувшего. Сильное впечатление, произведенное на него Тамарой, он переживает в форме воспоминаний:

Он любовался — и мечты
О прежнем счастье цепью длинной,

Как будто за звездой звезда,
Пред ним катилися тогда (170—173).

Вся любовь Демона пронизана одним стремлением — вернуть свою внутреннюю полноту возвращением прошлого. Даже умоляя Тамару полюбить его, Демон во взаимной любви хочет найти лишь радость возврата к былому:

О! Выслушай, из сожаленья!
Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом!
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом! (608—613).

Правда, точно так же, как и в отношении своем к ненавистному миру, Демон не борется за восстановление прошлого реальными мерами. Он не восстает против бога, ангелов, лишивших его рая. Аристократия в 30-е годы была уже настолько слаба, что не могла по-настоящему бороться с бюрократией, как она это делала в течение пятидесяти лет до декабристов. Аристократия не находила уже в своей действительности твердой точки опоры.

Так как мир кажется Демону ничтожным, так как земля для него «тесный круг» — он становится над толпой, ощущая себя сверхчеловеком. Но это значит только, что он всецело уходит в себя, во внутреннюю жизнь, в собственные свои переживания. Все конфликты он стремится разрешить чисто субъективным путем. Это путь мечты и мысли, отождествляемых им. Так, например, несоизмеримую силу любви своей Демон выражает указанием на, по его мнению, самое ценное в себе, на то, что он любит

Всем упоением, всей властью
Бессмертной *мысли и мечты* (646—647).

Демон обещает Тамаре вместо «жалкого света»:

Пучину гордого *познанья*
Взамен открою я тебе (851—852).

О конечной в фабуле повести катастрофе сказано:

И проклял Демон побежденный,
Мечты безумные свои... (1055—1056).

Все стремление Демона к прошлому является точно так же мечтой о нем. Но, не борясь за жизнь, за восстановление своей пол-

ноценности общественно, реально, Демон, конечно, не мог возвратиться к прошлому и субъективно. Сосредоточенность на себе самом только тяготила и мучила его. Он открывает свои страдания Тамаре:

О! Если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю жизнь — века без разделенья
И наслаждаться, и страдать,
За зло похвал не ожидать
Ни за добро вознагражденье;
Жить для себя, скучать собой,
И этой вечною борьбой
Без торжества, без примиренья! (657—665).

Муки доходят до того, что Демон стремится уйти от самого себя:

В борьбе с могучим ураганом,
Как часто, подымая прах,
Одетый молньей и туманом,
Я шумно мчался в облаках,
Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,
Спастись от думы неизбежной
И незабвенное забыть (717—724).

Но уйти от себя нельзя. К тому же рана еще настолько свежа, что не позволяла ни на минуту забыть ее. Все остальное выпадало из сознания:

Что повесть тягостных лишений,
Трудов и бед толпы людской
Грядущих, прошлых поколений,
Перед минутою одной
Моих непризнанных мучений?
. . . .
Моя ж печаль бессменно тут
. . . .
Она то ластится, как змей,
То жжет и плещет, будто пламень.
То давит мысль мою, как камень, —
Надежд погибших и страстей
Несокрушимый мавзолей (725—741).

Отчаяние — не забитого человека, а *гордое отчаяние* не отказавшегося от себя, от своего прошлого положения и строя чувствований аристократа — вот основная форма отношения

Демона к миру, его основное социально-психологическое отношение.

В напряженности переживаний сказалась сила сопротивления уходящего класса и близость кризиса. Пути, которыми Демон стремится спастись, обнаруживали обреченность его и его социальной группы.

Таков и тот путь, изложение которого составляет фабулу рассматриваемой повести.

Повесть застает Демона, когда он попал на Кавказ. Это местопребывание его не случайно. Для аристократов, как и для других дворян, поездки на Кавказ в 30-е годы были обычны. Но восприятие Кавказа у них было разное; каждая группа видела там, что велело ей ее общественное положение и соответственно склад ее психики. Для аристократа бегство на Кавказ было важно, как и всякое другое бегство от действительности, напр<имер>, в прошлое.

В экзотической примитивной обстановке, точно так же, как и в прошлом, аристократ получал хотя бы мистифицированное удовлетворение своему величию. Богатую и величественную природу легко наполнял он здесь устремлением своей психики. Правда, Демона и она уже не утешала, но блеск и величественность природы он все же еще понимал и сам рисовал прекрасные картины ее. Но кроме природы здесь была возможность сталкиваться с людьми, которые могли казаться равными и были вместе с тем простыми, которые охотно признавали величие аристократа, сложность его переживаний, что не находило сочувствия в собственной среде в столице. Здесь аристократ не мог казаться необыкновенным — Чайльд Гарольдов было слишком много. В столице также не было возможности встречаться с людьми не дворянского слоя общества: они никак не могли быть достойными героя, как и в деревне собственные крестьяне были слишком грубы и неприглядны для сближения с ними. Немного позже, когда гордость несколько спадет, это не покажется странным и Нехлюдов из «Утра помещика» или Нехлюдов из «Воскресенья» пойдут именно по этому пути. Но пока, благодаря близости славного прошлого, слишком полно захватывало сознание собственного величия. Оно искало своего признания. Легко и просто устанавливались связи на Кавказе. Для горянки действительно непонятным, величавым и прекрасным казался аристократ из России. Здесь «отверженный» находил признание своего сверхчеловечества. Мысль Тамары Демон —

Пришлец туманный и немой —

возмутил

Мечтой пророческой и странной.
. . . .
Он был похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет.
(377—378, 390—391).

Это как раз и нужно было Демону для утверждения своего — более широко, общественно — уже непризнаваемого величия.

В повести ярко показан тот грубый эгоизм, исходя из которого Демон предъявляет свои требования Тамаре. Он вполне откровенно признается ей, что единственное, чего он ищет в любви — это собственного спасенья. Печальный конец повести аллегорически, как и в остальном, показывает недолговечность этой формы бегства от истории. Любовь, как и всякое субъективное разрешение социальной трагедии, от общественной гибели вообще не спасает. Такая любовь тем более. Тамара гибнет от Демона, по существу, так же, как Нина от Арбенина или Бэла от Печорина. Опустошенную психику культурного аристократа не могла насытить эта примитивная страсть, она не могла побороть уничтожающую силу его мертвенности. Прежнее субъективное состояние не могло быть восстановлено иначе как восстановлением его прежнего объективного положения. А это для аристократа было невозможно настолько, что Демон даже не пытается реально бороться. После неудачной попытки индивидуальным путем, к тому же чисто субъективно, восстановить прошлое и тем самым найти выход, Демон возвращается к прежнему состоянию. В последнем появлении своем в повести он «поразил душу» Тамары своим видом:

Каким смотрел он злобным взглядом,
Как полон был смертельным ядом
Вражды, не знающей конца,
И веяло могильным хладом
От неподвижного лица! (1025—1029).
. . . .
И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви (1055—1059).

Основной формой отношения Демона к миру остается его *гордое отчаяние*, явившееся одной из форм субъективного,

психологического выражения общественного положения старой русской аристократии к 30-м годам XIX века, положения, сводившегося к постепенной экономической деградации, незадолго до этого резко сказавшейся политической гибелью этой группы при временном сохранении известной хозяйственной самостоятельности и культурной обеспеченности.

В «Демоне» алгебраически дана жизненная ситуация, в других произведениях Лермонтова предложенная в ряде, так сказать, арифметических вариаций. Положение старой родовитой аристократии в 30-е годы, лишенной своей общественной значимости, озлобленной на существующий порядок вещей и на весь мир, отталкивающейся от земной действительности, стремящейся восстановить себя хотя бы в мечте, напряженной в своих субъективных исканиях, величественной и таинственной в собственном представлении, — все это требовало для своего литературного отображения образа-носителя этих гиперболизированных черт больного сознания. Герои лермонтовских произведений и являются поэтому «полубогами» («Сашка», 142). Как отвлеченная формула типизации очень подходил для отображения такого характера образ Демона, давно известный в литературе. Это имя позволяло сказать, что если он, напр<имер>, плакал, то и

Поныне возле кельи той
Насквозь прожженый виден камень.
Слезою жаркою, как пламень,
Нечеловеческой слезой (543—546).

Демоны обильно встречались в той среде. О «демонических» посетителях салонов говорят нам многие мемуары и письма. Избранным представителем высшего начала жизни, несправедливо отвергнутым властью или пустотой общества и вынужденным замкнуться в себе, верным своему высокому назначению отказом от унизительного участия в мелочной суете обыденности, сохраняющим свою гордость, несмотря на завладевающее сознанием отчаяние от невозможности осуществить свое призвание, напряженно ищущим выхода или хотя бы забвения — такими ощущали себя многие и многие русские аристократы 30-х годов XIX века.

С научной точки зрения, с точки зрения генетического изучения литературы, обнаружение литературных «источников» Демона несущественно. Несущественно, что «Демон» до некоторой степени составляет, вероятно, творческий сплав мотивов, оставшихся в воображении автора от впечатлений, произ-

веденных целым рядом произведений, с которыми он был знаком. Праздным и неосуществимым занятием является всякая попытка установить, какие именно произведения повлияли на автора. В научных целях важно лишь, почему крупнопоместный класс использовал этот образ для литературного выражения своего собственного бытия. <...>

Мы установили, что образ Демона является литературным отражением поведения старой русской аристократии в 30-е годы XIX века, когда, в силу роста новых капиталистических форм хозяйства, эта общественная группа была уже окончательно отстранена от участия в управлении страной, но когда она еще страстно и напряженно мечтала о восстановлении своей прежней роли. Мы указали, что образ Демона обусловлен положением наиболее культурной, идеологической части этой группы, уже сознававшей безнадежность своих мечтаний. Мы определили основное субъективное отношение Демона к действительности, как гордое отчаяние.

Анализируя текст повести, мы обнаружили в ней через предполагаемый автогенным образ последовательные указания на определенную общественную группу и на конкретный момент ее бытия. Выйдя за пределы литературы в общую историю, мы увидели, что действительно во время создания изучаемой повести такая именно группа существовала. Дальше мы убедились, что бытием этой группы вполне объясняется поведение основного образа и, как развертывание его, фабула произведения. Строгое следование за текстом как объектом исследования и рассмотрение его с точки зрения производственного положения социальной группы, указания на которую мы в этом тексте нашли, — этот методический прием, осуществляющий материалистическое понимание художества, гарантирует объективность результатов изучения.

Чтобы распространить наши выводы на всю повесть, нужно проверить нашу первоначальную гипотезу. Предстоит выяснить, действительно ли образ Демона — автогенный образ? Не переступили ли мы в нашем анализе «Демона», как художественного отображения действительности, границ научной объективности и не впали ли в наивный реализм? Действительно ли бытие найденной нами общественной группы определило все это произведение? Действительно ли стиль повести объясняется поведением наиболее объективно осознавшей свое положение части высококультурной группы родовитой русской аристократии 30-х годов XIX века?

Необходимо рассмотреть систему образов данной повести в целом, а также коснуться композиционной и стилистической сторон ее.

Мы говорили, что та группа русской аристократии 30-х годов, какая нашла свое литературное отражение в образе Демона, в это время попала в положение, заставившее ее напряженно, нервно искать внутреннего равновесия. В такие переломные моменты всякая общественная группа сказывается в художестве очень часто лирическими жанрами: новое бытие лишь начинает кристаллизоваться в сложных формах сознания, в процессе взаимовоздействия субъект заслоняет объект*.

«Демон» — повесть преимущественно лирическая, хотя в нее включен и ряд слаборазработанных признаков эпического рода: система образов, сюжет. Но род можно определить лишь по преобладающему признаку. Аллегорический образ Демона, в сущности единственный образ повести, так же абстрактен, как обычное для лирики «я». Конкретных реалий эпических жанров мы почти в нем не находим.

Лиризм повести сказался и в том, что другие образы ее очень близко повторяют в своей разработке центральный. Гетерогенных нет вовсе. Вариации автогенных очень незначительны, несмотря на то что образы все же разные. Собственно, из реальных образов, кроме центрального, мы имеем только один — образ Тамары. Это тоже автогенный образ, хотя и противостоящий Демону. Тамара, конечно, чисто *условный* образ. Ничего от примитивной некультурной горянки, кроме внешности (и фабульной функции). Вся система ее поведения повторяет поведение Демона и генетически ему тождественна. Она, как и Демон, аристократка. Тамара — княжна, дочь рабовладельца, хозяина «замка» (1080), «который много слез и трудов стоил рабам послушным» (92). Точно так же

...часто тайное сомненье
Темнило светлые черты (153—154)

ее. Как только Демон обратил на нее внимание, он «возмутил» мысль ее «мечтой пророческой и странной» (397), «неотразимою мечтой» (404). И для нее внутренняя жизнь, любовь — тоска (409). Она, ее переживания, совершенно так же крайне напряжены: речи Демона вызывают

* Это не значит, что лирики не бывает в другие эпохи — дело в различной в разные времена функции родов поэзии.

Невыразимое смятенье
В ее груди; печаль, испуг
Восторга пыл — ничто в сравненье.
Все чувства в ней кипели вдруг,
Душа рвала свои оковы,
Огонь по жилам пробегал (366—371).

Она поглощена своей внутренней жизнью настолько, что оставляет впоследствии из-за нее окружающих и уходит в монастырь от своей тоски. Этим самым она превращается в такую же изгнанницу, как и Демон. Но, как и Демон, успокоения она себе не находит. Тамара по-прежнему «тоской и трепетом полна». Она страдает, переносит «невыносимые мученья» (1041). Она говорит Демону:

...ты видишь — я тоскую;
Ты видишь женские мечты.

Демон понимает тяжесть ее судьбы как изгнанницы и обещает спасти ее:

Печально за стеной высокой
Ты не угаснешь без страстей,
Среди молитв равно далеко
От божества и от людей (481—484).

Наконец, смертельный поцелуй Демона оставил на лице ее трупа

...хладное презренье
Души, готовой отцвести (953—954).

Тамара почти во всем повторяет образ Демона.

Но, в то время как Демон не может безропотно отдаться в руки судьбы, хотя и понимает, что она бесповоротно влечет в неведомое беспросветное будущее, тогда как он, в известной мере сопротивляясь ей, пытается восстановить свое душевное равновесие в прежних формах, Тамара полностью осуществляет лежащую и в Демоне фаталистичность. Сущность ее характера раскрыта в уже цитированной нами двадцать первой строфе «Сказки для детей», где говорится о Демоне, отыскивающем такие души, о которых он мог бы сказать, что он и сам «немножко в этом роде» и которые отличаются от него тем, что

...только невозвратно
Они идут, куда их повела

Случайность, без раскаянья, упреков
И жалобы... (224—227).

Тамара безропотно отдается судьбе и гибнет, найдя спасение только после смерти. Демон остается жить, похороненный в своем гордом отчаянии. Оба они оказались за бортом жизни.

Демон и Тамара — в сущности один образ, отражающий одно и то же бытие, поведение одной и той же социальной группы. Расщепление дано по линии отношения аристократа к своему новому положению, что тоже говорит об остроте проблемы: смирение перед свершившимся фактом «изгнания», лишь слабо намеченное в данном варианте образа, с другой стороны, протест, бунт во имя возврата полноты сознания прошлого. Пока еще в разработанном виде мы имеем образ только одного героя — Демона: оскорбленное величие еще не уступает, не сдается, оно еще борется за свое восстановление, хотя уже и безнадежными средствами, — мы видели, что это за борьба. Фигура Демона заслоняет собой образ Тамары. Пока еще, в 30-е годы, аристократия не смиряется, еще фрондирует.

Но уже и в «Демоне» мы можем констатировать наряду с этим устремлением тенденцию освободиться от ложного положения путем примирения с действительностью. В «Герое нашего времени», произведении преимущественно эпическом, оно выступит гораздо рельефнее и с гораздо более благополучной развязкой — в столкновении обреченного Печорина с уже более разработанным Максимом Максимычем, взятым к тому же из иной социальной среды, что весьма показательно. В романах Толстого это примирение найдет свое завершение в покаянии, с каким аристократ пойдет к крестьянину.

Остальные образы рассматриваемой повести — образы номинальные; это лишь аксессуары внешней обстановки. Они бегло намечены для потребности сюжета, взятого из обычных в то время офицерских похождений на Кавказе. Все эти образы лишены какой бы то ни было самостоятельности и, поскольку можно вообще говорить о них, являют собой полное единство с основным реальным образом. Соперник — князь, старик — отец Тамары, монастырский сторож, ангел и бессубъектный образ лошади — все они, каждый сообразно своей сюжетной функции, а иногда даже противореча ей, повторяют Демона. Князь тоже богат. Он красив, ловок и отважен. Уже мертвый, он все еще несется на коне:

Сдержал он княжеское слово,
На брачный пир он прискакал... (300—301).

И подчеркнуто

В последнем бешеном пожатьи
Рука на гриве замерла (296—297).

Величественность и трагизм Демона сохранены в образе князя.

В той единственной фразе, где можно уловить намек на характер Гудала, он тоже дан, как Демон, величественным и напряженным в своем отчаянии:

Терзая локоны седые,
Безмолвно поражая грудь,
В последний раз Гудал садится
На белогривого коня (973—976).

Даже сторож, в ущерб правдоподобности,

Крестит дрожащими перстами
Мечтой взволнованную грудь (914—915).

И лошадь князя, как он сам и как Демон, величественна и могуча:

...конь лихой
Бесценной масти золотой (264—265).

. . . .

Несется конь быстрее лани

. . . .

Взмахнув растрепанною гривой
Вперед без памяти летит (275—276).

Таким образом, лирическая повесть «Демон» представляет собой единую систему образов, развивающих (Тамара) или известным образом повторяющих (остальные) основной образ Демона, явившийся, как и вся система, литературным выражением общественно-экономического положения одной из групп старой русской аристократии в 30-е годы XIX века.

Перейдем к композиции и стилистике.

Здесь нужно заметить, что отдельные компоненты в их реальном бытии, т. е. в их социально-художественной функции, могут быть поняты только как элементы системы; каждый отдельный компонент может быть уяснен только в свете остальных, в перспективе целого. Но эти ингредиенты поэтической структуры далеко не все могут быть обнаружены. Выявление основных признаков, скажем стилистики, до тех пор пока не

изучены другие стили, сопоставление с которыми позволило бы вскрыть спецификум данного, это выявление основных признаков базируется чаще на их повторности, а потому внеисторично. Может случиться, что те же самые приемы и в аналогичной функции будут обнаружены в другом, напр<имер>, родственном, стиле, а своеобразие каждого из них скроется в компонентах, на первый взгляд трудно улавливаемых. Но даже и в таком случае результаты подобного рода исследования будут верны, только недостаточно конкретны.

Единство изучаемой повести мы находим и в ее композиционной стороне.

Демон летает над землей. Он видит всю роскошь и богатство ее.

...Но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего (55—59).

Точно так же П. Я. Чаадаев, по словам Герцена, «стоял, сложа руки, где-нибудь у колонны, у дерева, на бульваре, в залах и театрах, в клубе — и воплощенным veto, живой протестацией смотрел на вихрь лиц, бессмысленно вертевшихся около него» *. Хотя Демон летает, а Чаадаев неподвижен, эта различие не ощущается — оба пассивно, со стороны, в величественном, гордом безразличии, порожденном безнадежностью, выступают перед нами, как выступали они в английском клубе и в своих кабинетах. Демон все время дается в такой позе застывшей величественности. В этом отношении очень показательно крайне статичное изображение кульминационного момента страстного любовного объяснения Демона:

...И он слегка
Коснулся жаркими устами
Ее трепещущим губам;

. . . .

Могучий взор смотрел ей в очи,
Он жег ее. Во мраке ночи
Над нею прямо он сверкал,
Неотразимый, как кинжал (872—874, 877—880).

То же позерство в условной форме дано в такой, напр<имер>, картинке:

---

* «Былое и думы» [7].

Он был могущ, как вихрь шумный,
Блистал, как молнии струя,
И гордо в дерзости безумной
Он говорит: «Она моя».

Такое позерство Демона вполне понятно, если только вспомнить, что аристократия, утеряв свою экономическую и политическую роль, сохранила прежние атрибуты свои — богатство (относительное) и культуру, а также память о былом величии, былую гордость. Выбитая в общественной борьбе из строя, она, не успев еще найти новую линию поведения, окостенела в старых формах. Но теперь уже это было не естественное положение, а поза. Наше высшее общество 30-х годов знало немало ходульных, напыщенных, опустошенных пессимистов.

Перелом в жизни аристократии, отображенный в «Демоне», оставив в качестве пережитка некоторые старые формы поведения, резко нарушил спокойный темп дворянской жизни. Прежний уклад разорвался. Это отразилось и в художестве. Мы не видим, как происходят те или иные эпизоды сюжета повести. Процесс, действие — часто опущены. Демон появляется перед нами внезапно, в готовом виде, внезапно случается с ним ряд событий. Здесь то же позерство — только в динамике. Встреча Демона с пляшущей Тамарой изображается лаконично:

И Демон видел... на мгновенье,
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг (162—164).

Встреча Демона с ангелом, уносящим душу Тамары:

...как вдруг,
Свободный путь пересекая,
Взвился из бездны адский дух (1012—1014).

Вообще, в повести все происходит «вдруг» и «мгновенно»;

В нем чувства вдруг заговорили (176).
То вдруг помчится легче птицы (117).
То вдруг наклонится (122).
Вдруг впереди мелькнули двое (232).
Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник (882—883)
и т. п.

Эта манера Демона и других образов двигаться, действовать в форме резкой смены застывших в мрачном величии поз, ма-

нера, свойственная аристократии в ее разорванном бытии, сказалась и в композиции всей повести.

Основной принцип композиции повести, как и отдельных глав ее, тот же — резкая смена неподвижных, статически данных эпизодов. В полном соответствии с «вечным» размеренным укладом устойчивого поместного бытия, общие линии развития повести отличаются последовательностью и стройностью: Vorgeschichte Демона, затем его настоящее; экспозиция Тамары, ее положение в жизни; завязка — Демон видит Тамару; экспозиция соперника и т. д. Такого рода динамика свойственна аристократическому (как и вообще поместному) стилю. Своеобразие данного этапа его не в этом. Для нашей повести существенно, что, с одной стороны, отдельные строфы нарочито задерживают развитие действия, не дают ему сдвинуться с места. Между сценой боя и изображением скачки коня с трупом князя дана целая строфа, почти равная по величине предыдущей, богатой событиями. Эта строфа консервирует — и в определенном тоне — крайне динамический эпизод:

Затихло все, теснясь толпой,
На трупы всадников порой
Верблюды с ужасом глядели;
И глухо в тишине степной
Их колокольчики звенели.
Разграблен пышный караван;
И над телами христиан
Чертит круги ночная птица.
Не ждет их мирная гробница
Под слоем монастырских плит,
Где прах отцов их был зарыт;
Не придут сестры с матерями,
Покрыты длинными чадрами,
С тоской, рыданьем и мольбами,
На гроб их из далеких мест...

и т. д. (Ч. I, стр<офа> 12; то же: ч. I, стр<офы> 3, 4, 7, 15; ч. II, стр<офа> 12 и др.)

Наряду с этой подчеркнутой статикой другие строфы, наоборот, внезапно, резко направляют ход событий. Так Демон, его обозревания Кавказа сменяются описанием жизни неизвестного Гудала и его дочери. Так же внезапен переход к экспозиции князя (стр<офы> 9—10). Сцена смертельного поцелуя Демона, искусственно задержанная последующей строфой о ночном стороже, резко сменяется показом Тамары уже в гробу и т. п.

Итак, мы видим: никакой плавности и размеренности, несмотря на стройность общего хода действия. Наоборот, резкость, клочковатость в передвижке отдельных эпизодов.

Важное значение для осуществления резкой смены эпизодов имеет антитеза как композиционный прием. Она последовательно применена в повести: Демон и земля, Демон прежде — Демон теперь, природа мрачная — природа экзотическая, Тамара боится брака — Тамара свободна от брака и т. д.

И здесь, как и везде, специфичность бытия аристократа определяет, даже в деталях, формы его сознания.

Для выражения статичности отдельных кусков действия, их резкой отграниченности от следующих, использованы, в соответствии с лирическим характером повести, концовки отдельных строф, представляющие собой отлитые, твердые формулы, не связанные необходимо с изложенным в строфе, дающие или дополнительное развернутое сравнение, или восклицание по поводу переданного в строфе: сентенцию, мораль или обращение к герою. Примеры: строфа, где говорится о трупе Тамары, завершается сравнением улыбки на лице трупа:

Так в час торжественный заката,
Когда, растая в мире злата
Уж скрылась колесница дня,
Снега Кавказа, на мгновенье
Отлив румяный сохраня,
Сияют в темном отдаленье.
Но этот луч полуживой
В пустыне отблеска не встретит;
И путь ничем он не осветит
С своей вершины ледяной (961—970),
то же: 127—130 и др.

Концовка-сентенция:

Нет, смерти вечную печать
Ничто не в силах уж сорвать! (931—932),
то же: 996—1001, 1131—1132.

Концовка-восклицание:

Увы, он никогда уж снова
Не сядет на коня лихого... (302—303),
то же: 18—20, 54—56, 740—742, 872, 1055—1059.

Еще один пример: строфа, в которой в миниатюре наглядно виден характер композиции всей повести. Мы находим здесь

резкую смену детально описанных картинок, производимую через «вдруг» и через концовки. Их здесь две: одна концовка-восклицание посреди строфы делит ее пополам, другая концовка-обращение — на обычном месте. Вместо плавной медлительности крупнопоместного стиля 20-х годов мы имеем здесь разорванную клочковатость того же стиля 30-х годов.

Несется конь быстрее лани,
Храпит и рвется, будто к брани;
То вдруг осадит на скаку,
Прислушается к ветерку,
Широко ноздри раздувая;
То разом в землю ударяя
Шипами звонкими копыт,
Взмахнув растрепанною гривой,
Вперед без памяти летит.
На нем есть всадник молчаливый!
Он бьется на седле порой,
Припав на гриву головой.
Уж он не правит поводами,
Задвинул ноги в стремена;
И кровь широкими струями
На чепраке его видна.
Скакун лихой, ты господина
Из боя вынес, как стрела:
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала! (268—287).

Здесь динамика неравномерного движения: не кинематографа из зрительного зала, а толчки волшебного фонаря, последовательно сменяющие застывшие картины.

Так в позерстве, в резкой смене застывших эпизодов сказался в композиции данной повести новый момент в развитии жизни класса, потерявшем свою былую размеренную стройность и приведшем к ложному, искусственному, надломленному положению.

<...> Протест [Лермонтова] был чисто реакционный, во имя восстановления прошлого, а не творчества будущего, протест мелочный и бессильный. Это было одно из проявлений помещичьей реакции, а не буржуазной революции. Лермонтов, в частности в образе Демона, дал гениальное литературное воплощение социального характера аристократа-реакционера 30-х гг.

«Демон» проанализирован выше с генетической точки зрения. Таким рассмотрением отнюдь не устраняется другая задача — изучение того, как воспринимался он читателями разных

времен и классов. Но эта проблема стоит вне литературоведения: ее нельзя разрешить исследованием литературных фактов; здесь нужны другие источники и, следовательно, иные приемы изучения. Но история читателя, его интересов непременно должна иметь в виду результаты литературоведческих работ: при уяснении своеобразной каждый раз общественной функции данного произведения необходимо знать его социальную природу.

Еще одно замечание.

Прежде Лермонтов много читался. Ему придавалось большое педагогическое значение. Сейчас читатель Лермонтова не берет — об этом свидетельствует ряд библиотечных отчетов. Критики удивляются и сожалеют. Наше понимание лермонтовского творчества, поскольку верно предложенное рассмотрение «Демона», объясняет это неприятие Лермонтова современным читателем. Объясняет и предостерегает от слишком простодушного преклонения перед классиками. На наш взгляд, поэтому вредны лозунги, подобные утверждению Лелевича: «Помимо своего исторического значения, Лермонтов особенно близок передовому классу нашей эпохи своим настойчивым стремлением сделать свои произведения могучим орудием переустройства общества» [8]. Мы видели — пока на частном примере «Демона» — в *каком* направлении и *какими* путями намечена в творчестве Лермонтова борьба за переустройство общества.

Одно из двух: или мы должны вовсе отказаться от использования литературы в общественной борьбе, что противоречило бы объективной функции литературы, или должны более разборчиво, бережно, научно-бережно, подходить к используемым произведениям.





И. Л. АНДРОНИКОВ

Загадка Н. Ф. И.

Я не могу ни произнесть,
Ни написать твое названье:
Для сердца тайное страданье
В его знакомых звуках есть;
Суди ж, как тяжко это слово
Мне услыхать в устах другого.

Лермонтов

ТАИНСТВЕННЫЕ БУКВЫ

На мою долю выпала однажды сложная и необыкновенно увлекательная задача. Я жил в ту пору в Ленинграде, принимал участие в издании нового собрания сочинений Лермонтова, и мне предстояло выяснить, кому посвятил Лермонтов несколько своих стихотворений, написанных в 1830 и 1831 годах.

В этих стихотворениях семнадцатилетний Лермонтов обращается к какой-то девушке. Но имени ее он не называет ни разу. Вместо имени в заглавиях стихотворений, ей посвященных, стоят лишь три начальные буквы: «Н. Ф. И». А между тем в лермонтовской биографии нет никого, чье имя начиналось бы с этих букв.

Вот названия этих стихотворений:

«Н. Ф. И.», «Н. Ф. И....вой», «Романс к И...», «К Н. И.......».

Читая эти стихи, нетрудно понять, что Лермонтов любил эту девушку долго и безнадежно. Да и она, видимо, сначала любила его, но потом забыла, увлеклась другим, и вот оскорбленный и опечаленный поэт обращается к ней с горьким упреком:

Я недостоин, может быть,
Твоей любви: не мне судить;

Но ты обманом наградила
Мои надежды и мечты,
И я всегда скажу, что ты
Несправедливо поступила.
Ты не коварна, как змея,
Лишь часто новым впечатленьям
Душа вверяется твоя.
Она увлечена мгновеньем;
Ей милы многие, вполне
Еще никто; но это мне
Служить не может утешеньем.
В те дни, когда, любим тобой,
Я мог доволен быть судьбой,
Прощальный поцелуй однажды
Я со́рвал с нежных уст твоих;
Но в зной, среди степей сухих,
Не утоляет капля жажды.
Дай бог, чтоб ты нашла опять,
Что не боялась потерять;
Но... женщина забыть не может
Того, кто так любил, как я;
И в час блаженнейший тебя
Воспоминание встревожит! —
Тебя раскаянье кольнет,
Когда с насмешкой проклянет
Ничтожный мир мое названье! —
И побоишься защитить,
Чтобы в преступном сострađанье
Вновь обвиняемой не быть!

Значит, эта девушка понимала Лермонтова, была его задушевным другом. Кто-то, видимо, даже упрекал ее за сочувствие к поэту...

Я не знаю, почему Лермонтов ни разу не написал ее имени. Я не знаю, почему за сто лет эту загадку не удалось разгадать ни одному биографу Лермонтова. Я знаю только одно, что в новом издании сочинений Лермонтова надо сделать точное и краткое примечание: «Посвящено такой-то».

И я принялся за работу.

ДНЕВНИК В СТИХАХ

И вот уже которую ночь сижу я за письменным столом и при ярком свете настольной лампы перелистываю томик юношеских стихотворений Лермонтова. Внимательно прочитываю каждое, сравниваю отдельные строчки.

Вот, например, в стихотворении, которое носит заглавие «К***», Лермонтов пишет:

Я помню, сорвал я обманом раз
Цветок, хранивший яд страданья, —
С невинных уст твоих в прощальный час
Непринужденное лобзанье...

«Надо заметить, — думаю я, — что о прощальном поцелуе в этом стихотворении сказано почти так же, как в стихах, обращенных к Н. И. Написаны же они почти в одно время».

Так, может быть, и это стихотворение обращено к ней? Может быть, под тремя звездочками скрывается все та же Н. Ф. И.? Тогда, наверно, ей адресовано и другое стихотворение «К ***»:

Не ты, но судьба виновата была,
Что скоро ты мне изменила...
Она тебе прелести женщин дала,
Но женское сердце вложила.

А в таком случае о ней же, видимо, идет речь в стихотворениях: «Видение», «Ночь», «Сентября 28», «О, не скрывай! ты плакала об нем...», «Стансы», «Гость» и во многих других. Потому что в них тоже говорится о любви и об измене.

Я перечитываю их подряд. Получается целый стихотворный дневник, в котором отразились события этого горестного романа.

Да, теперь уже понятно, что Лермонтов посвятил неведомой нам Н. Ф. И. не четыре, а целых тридцать стихотворений. Непонятно только, как звали эту Н. Ф. И., и еще менее понятно, как я смогу это узнать.

И вот я снова перечитываю все, что Лермонтов создал в это время.

Летом того же 1831 года Лермонтов написал драму «Странный человек». Он рассказал в ней о трагической судьбе молодого поэта Владимира Арбенина. Арбенин любит прелестную девушку Наталью Федоровну Загорскину. Любит и она его. Но вот она увлеклась другим, забыла Арбенина, изменила своему слову. В конце пьесы Арбенин сходит с ума и погибает накануне свадьбы Загорскиной.

И тут, в этой пьесе, как в стихах, Лермонтов рассказывает об измене.

«Мы должны расстаться: я люблю другого!.. я подам вам пример: я вас забуду!» — говорит Наташа Загорскина Арбенину.

«Ты меня забудешь? — ты? — переспрашивает Арбенин в бесконечном отчаянии, — о, не думай: совесть вернее памяти; не любовь, раскаяние будет тебе напоминать обо мне!..»

Совсем как в стихах «К Н. И.......»:

Тебя раскаянье кольнет...

Прямо поразительно, до чего речи Арбенина напоминают послание Лермонтова к Н. Ф. И.

Но вот стихотворение Арбенина:

Когда одни воспоминанья
О днях безумства и страстей
На место славного названья
Твой друг оставит меж людей,
Когда с насмешкой ядовитой
Осудят жизнь его порой,
Ты будешь ли его защитой
Перед бесчувственной толпой?

Это стихотворение Арбенин посвятил Загорскиной. Но так и кажется, что последние четыре строчки я уже где-то читал, в каком-то другом стихотворении Лермонтова... Впрочем, я, кажется, совсем сошел с ума! Ведь это же «Романс к И...»!

Сравниваю оба стихотворения: так и есть! Сначала Лермонтов вписал в черновик «Странного человека» «Романс к И...». А потом первые строчки переменил.

Значит, Арбенин посвящает Наталье Федоровне Загорскиной как раз те самые стихи, которые Лермонтов посвящал Н. Ф. И. Так, наверно, в «Странном человеке» он и рассказывает о своих отношениях с Н. Ф. И.?

«Постой, — говорю я себе, — ключ где-то здесь... Если в “Странном человеке” Лермонтов изобразил свои отношения с Н. Ф. И., а Загорскину зовут Наталией Федоровной, то... может быть, и Н. Ф. И. звали Наталией Федоровной? Очевидно, это имя Лермонтов выбрал для пьесы не случайно?»

Чувствую, что разгадка близко, а в чем она заключается — понять не могу... «Дай, думаю, — перечитаю все сначала!»

Открываю «Странного человека». На первой странице — предисловие Лермонтова. Сколько раз я читал его! А тут вдруг словно в первый раз понимаю его конкретный смысл. Лермонтов пишет:

«Я решился изложить драматически происшествие истинное, которое долго беспокоило меня и всю жизнь, может быть, занимать не перестанет. Лица, изображенные мною, все взяты с природы; и я желал бы, чтоб они были узнаны...»

Как я раньше не понял этого! Лермонтов изобразил в своей драме подлинные события и живых людей. Мало того: он хотел, чтобы они были узнаны. Сам Лермонтов, можно сказать, велит мне узнать имя Н. Ф. И. и выяснить подлинные события!

ИСТИННОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ НА КЛЯЗЬМЕ

Легко сказать: выяснить! Как выяснить? Если бы сохранились письма Лермонтова — тогда дело другое. Но из всех писем за 1830 и 1831 годы до нас дошло только одно. Это коротенькая взволнованная записочка, адресованная Николаю Поливанову — другу университетской поры, уехавшему на лето из Москвы в деревню. Написана она 7 июня 1831 года, когда Лермонтов, как видно, находился в ужасном состоянии.

«Я теперь сумасшедший совсем, — пишет он Поливанову. — Болен, расстроен, глаза каждую минуту мокры. Много со мной было...»

Сообщая Поливанову о предстоящей свадьбе его кузины, Лермонтов посылает к черту все свадебные пиры и пишет: «Мне теперь не до подробностей... Нет, друг мой! мы с тобой не для света созданы...»

Такое письмо мог бы послать другу Владимир Арбенин. Впрочем, это совершенно понятно. И письмо и «Странный человек» написаны почти в одно время: письмо — от 7 июня, а «Странного человека» Лермонтов закончил вчерне 17 июля. Очевидно, приступил к работе над ним в июне. Значит, в пьесе рассказано о тех самых событиях, о которых Лермонтов сообщает Поливанову. Но Поливанов знал об этих событиях, а я не знаю!.. Взглянуть бы на это письмо своими глазами! Может быть, там есть какая-нибудь начатая и вычеркнутая фраза или неверно разобранное слово. Мало ли что бывает!.. Где оригинал письма?

Оригинал хранится в Пушкинском доме.

Еду в Пушкинский дом. Прошу в Рукописном отделении показать мне письмо к Поливанову. Гляжу — и глазам не верю: да оказывается, это вовсе не письмо Лермонтова! Это письмо лермонтовского друга Владимира Шеншина, а на этом письме — коротенькая приписка Лермонтова. А Шеншин, сообщая Поливанову различные московские новости, между прочим пишет: «Мне здесь очень душно, и только один Лермонтов, с которым я уже пять дней не видался (он был в вашем соседстве, у Ивановых), меня утешает своею беседою...»

Теперь все ясно! В начале июня 1831 года Лермонтов гостил у каких-то Ивановых. Весьма возможно, что к этой семье и принадлежала Н. Ф. И. — Наталия Федоровна... Иванова?!

Шеншин пишет: «...пять дней не видался». Значит, Ивановы эти жили недалеко от Москвы. Что это так именно и было, подтверждается «Странным человеком». Там описано, как Арбенин едет в имение Загорскиных, расположенное на берегу Клязьмы. Клязьма протекает под Москвой. И там же, неподалеку от Клязьмы, Лермонтов каждое лето гостил у родных — у Столыпиных, в их Середникове. Итак, все сходится!

7 июня 1831 года Лермонтов вернулся в Москву от Ивановых, где узнал об «измене» Н. Ф. И., и тут же начал писать «Странного человека», в котором рассказал об этой «измене». А если так, то, значит, в стихотворении, которое носит заглавие «1831-го июня 11 дня», Лермонтов обращается все к той же бесконечно любимой им девушке:

Когда я буду прах, мои мечты,
Хоть не поймет их, удивленный свет
Благословит; и ты, мой ангел, ты
Со мною не умрешь: моя любовь
Тебя отдаст бессмертной жизни вновь;
С моим названьем станут повторять
Твое: на что им мертвых разлучать?

Он хотел, чтоб рядом с его именем мы повторяли ее имя. Но — увы! — для того чтобы повторять, надо знать это имя. А этого-то как раз мы и не знаем.

ЗАБЫТЫЙ ДРАМАТУРГ

Хорошо! Допустим, что ее звали Наталией Федоровной Ивановой. Но кто она? В каких книгах, в каких архивах хранятся сведения об этой таинственной девушке?

Прежде всего, конечно, следует взглянуть в картотеку Модзалевского в Пушкинском доме. Это самый полный и самый удивительный словарь русских имен.

Надо вам сказать, что Борис Львович Модзалевский — основатель Пушкинского дома Академии наук, известный знаток жизни и творчества Пушкина, изучая исторические труды и воспоминания, старинные альбомы и письма, журнальные статьи и официальные отчеты, имел обыкновение каждую встретившуюся ему фамилию выписывать на отдельный листок и

тут же на листке помечать имя и отчество того лица, название журнала или книги, том и страницу, на которой прочел фамилию. Этой привычке он не изменял никогда. И через тридцать лет в его картотеке оказалось свыше... трехсот тысяч карточек. Картотека — это шкафчик с широкими плоскими ящиками. Каждый ящик разделен на отсеки, плотно набитые маленькими карточками, написанными рукой Модзалевского. После смерти Модзалевского картотеку приобрел Пушкинский дом. Если Модзалевский хоть раз в жизни встретил имя Н. Ф. Ивановой в какой-нибудь книжке, то, значит, он выписал его на карточку и я непременно обнаружу его в картотеке.

Неудача! Наталии Федоровны Ивановой в картотеке Модзалевского нет. Это значит, что собрать о ней даже самые скудные сведения будет необычайно трудно. А я не знаю даже, когда она родилась.

Про Загорскину в «Странном человеке» сказано, что ей восемнадцать лет.

Если допустить, что и Н. Ф. И. в 1831 году было восемнадцать лет, то выходит, что она родилась в 1813 году.

Значит, она была на год старше Лермонтова. Очевидно, так и было в действительности.

А что можно еще извлечь из текста «Странного человека»?

Снова перелистываю пьесу. Отчеркиваю любопытную деталь. Приятель Арбенина спрашивает про Загорскиных:

«— Их две сестры, отца нет? так ли?

— Так», — отвечает Арбенин.

Если в драме изображены подлинные события, то весьма возможно, что и у Н. Ф. И. была сестра, а отца не было. То есть... как «не было»? Не было в 1831 году! В 1813 году, когда Н. Ф. И. родилась, отец был. Звали его, как нетрудно сообразить, Федором Ивановым.

Другими словами, мне нужен такой Федор Иванов, который в 1813 году был еще жив, а к 1831 году уже умер. И чтоб у него было две дочери. И хотя у меня не слишком много примет этого Иванова, тем не менее такого Иванова надо найти. И посмотреть, не годится ли он в отцы Н. Ф. И.?

Еду в Пушкинский дом. Просматриваю в картотеке Модзалевского всех Ивановых. Выбираю всех Федоров. Узнаю, что один из них умер в Москве в 1816 году. Этот подходит.

Выясняется, что это популярный драматург начала XIX века, Федор Федорович Иванов, автор интересной трагедии «Марфа Посадница» и имевшего в свое время шумный успех водевиля «Семейство Старичковых», друг поэтов Батюшкова,

Вяземского и Мерзлякова, известный всей Москве хлебосол, весельчак и театрал.

Просматривая в библиотеке книги, из которых Модзалевский выписал имя Иванова, я обнаружил некролог Иванова, а в некрологе — строчки: «Он оставил в неутешной печали вдову и двух прелестных малюток» .

Значит, у Ивановых было двое детей лермонтовского возраста — может быть, Н. Ф. И. и ее сестра? Но, к сожалению, только «может быть». А «наверное» я так ничего и не узнал.

ТАЙНА ВАГАНЬКОВА КЛАДБИЩА

Я сам понимал, что иду неправильным путем. Ясно, что в начале 30-х годов Н. Ф. И. вышла замуж и переменила фамилию. Гораздо естественнее было бы обнаружить ее под фамилией мужа, чем в биографии Федора Федоровича Иванова, умершего в то время, когда она была еще младенцем.

Сведения о том, за кого она вышла замуж, проще всего почерпнуть из родословных. В дворянских родословных книгах каждый представитель рода занумерован по порядку и о каждом пропечатано: когда родился, где и когда служил, на ком был женат, каких имел детей, какими награжден орденами и чинами и когда умер. А про женщин — за кого вышла замуж.

Существуют сотни таких родословных сборников — и княжеских, и графских, и баронских, и просто знатных дворянских фамилий. Беда только в том, что фамилия Ивановых не принадлежала к числу знатных. И родословная дворян Ивановых не составлялась. Следовательно, узнать по родословным книгам, за кого девица Иванова вышла замуж, нельзя.

Оставалось последнее: выяснить, кто в XIX веке женился на девицах, носивших фамилию Иванова.

Я выписал в библиотеке Пушкинского дома все родословные книги, какие там есть, сложил их штабелями возле стола и принялся перелистывать. Сколько испытал я за этим многодневным занятием внезапных радостей и сколько ужасных разочарований!

«Иванова. 2-я жена князя Мещерского...» Не годится — Елена Иванова!

«Иванова. Любовь Алексеевна, жена коллежского регистратора Бартенева...» Не годится.

«Иванова. Жена штабс-капитана Кульнева...» Глафира Ильинична! Не подходит.

«Иванова Наталья Федоровна, жена...» Чувствую: все замерло во мне и перевернулось. Чья жена?

Оказывается, мой палец остановился в середине родословной дворян Обресковых. И Наталия Федоровна Иванова значится в этой книге женой какого-то Николая Михайловича Обрескова, о котором тут же и сказано, что это поручик, за «постыдный офицерскому званию поступок» разжалованный и лишенный дворянства в 1826 году. В 1833 году уволен из военной службы 14-м классом, в гражданской службе с 1836 года.

Далее указано, что ему возвращены права потомственного дворянства и что в конце 50-х годов он имел чин надворного советника.

Ну, думаю, сейчас буду знать решительно все! В картотеке Модзалевского пересмотрю карточки с именем Обрескова, перелистаю несколько книг, в которых он упомянут, и тогда мне уже станет ясной судьба Н. Ф. И.

Из читального зала снова отправляюсь в Рукописное отделение.

Роюсь в картотеке Модзалевского... Отец Обрескова, генерал-лейтенант, есть. Брат, посланник в Турине, есть. Про них Модзалевский читал. Но никакого Николая Михайловича Обрескова нет и в помине. А это значит, что Модзалевский и не читал о нем ничего — ни разу в жизни не встретил его имени в печати. Это тем более удивительно, что Обресков разжалован в 1826 году, когда как раз закончился суд по делу об арестованных за участие в декабрьском восстании 1825 года. И я уж даже подумал, не был ли Обресков замешан в восстании.

Посмотрел в «Алфавит декабристов». Обрескова нет!

Выходит, что Н. Ф. И. и замуж вышла за человека, о котором известно почти так же мало, как и о ней самой. А если так, то уж теперь, кажется, больше ничего не придумаешь. На этот раз, видно, заехал в тупик.

Впрочем, один ход у меня еще остается.

Я нигде ничего не мог узнать о Наталии Федоровне Ивановой, но это еще не значит, что я не найду каких-нибудь сведений о Наталии Федоровне Обресковой.

Правда, этого имени в картотеке Модзалевского нет. Но, может быть, я найду его в каких-нибудь адрес-календарях или справочниках, которые Модзалевский на карточки не расписывал.

И я снова принялся перелистывать страницы алфавитных указателей и адрес-календарей. Раньше я изучал в них, букву

«И», теперь перешел на «О». И снова принимаюсь просматривать некрополи.

«Некрополь» — по-гречески «город мертвых». Поэтому некрополями называются также алфавитные списки умерших и погребенных людей. Другими словами — адресные книги кладбищ. Только вместо улицы и номера дома в некрополе указана могильная плита или надгробный памятник. И тут же вслед за именем погребенного приводится все, что написано на могильной плите или памятнике: годы рождения и смерти, изречения, стихи.

В конце XIX—начале XX века были изданы описания и петербургских, и московских, и некоторых провинциальных кладбищ, и даже описания русских могил за границей.

Беру «Московский некрополь» — второй том. Буква «О»... Батюшки! Целая страница Обресковых!!!

«Обрескова Екатерина...»

«...Марина...»

«Наталья Александровна...»

«Обрескова, Наталия Федоровна! Умерла 20 января 1875 года, на шестьдесят втором году от рождения. Погребена на Ваганьковом кладбище»!

Если в 1875 году ей шел шестьдесят второй год, следовательно, она родилась, как я предполагал, в 1813 году. Значит, она — Н. Ф. И., Наталия Федоровна Иванова. Значит, я все узнал!

И тут я понял, что по существу-то я ничего не узнал!

Ну и что из того, что Н. Ф. И. звали Наталией Федоровной Ивановой? А что нового вынесет из этого читатель? Что это откроет ему в стихах Лермонтова? Что скажет его уму и сердцу?

И я понял, что надо искать дальше.

Но так как из книг уже невозможно было больше извлечь решительно ничего, а познакомился Лермонтов с Ивановой в Москве, я поехал в Москву.

ЗНАТОК СТАРОЙ МОСКВЫ

Был в Москве такой чудесный старичок, Николай Петрович Чулков, — историк и литературовед, великий знаток государственных и семейных архивов XVIII и XIX веков, лучший специалист по истории русского быта, волшебник по части установления служебных и родственных связей великих и не

великих русских людей. Уж никто лучше его не мог сказать нам, кто когда родился, кто где жил, кто в каких служил департаментах и полках, кто на ком был женат, кто к кому ходил в гости, где чей дом стоял и где кто умер. На все подобные вопросы, если только в его силах было ответить на них, Николай Петрович давал самые точные и самые подробные разъяснения. И чаще всего прямо на память. А память у него была удивительная.

Он так хорошо знал старую Москву, что, когда строили первую очередь метро, обратились к нему за советом. Один он мог точно указать, где в районе Остоженки — нынешней Метростроевской улицы — были в старину глубокие подвалы и старые, заброшенные колодцы, которые могли встретить на своем пути строители метро.

Старик повел комиссию по Остоженке и по прилегающим к ней переулкам — палочкой указывал границы бывших барских особняков и усадеб, объяснял, в каком углу двора был погреб, в каком — колодец.

А потом его попросили спуститься на трассу метро. И выдали пропуск «Действителен под землей». Николай Петрович смутился и расстроился и даже, кажется, принял это за неуместную шутку. Но, когда ему объяснили, что у всех пропуска такие, он спустился на трассу и ответил на все вопросы.

Как все люди, беззаветно и бескорыстно любящие свою профессию, Николай Петрович охотно делился знаниями со всяким, кто в том нуждался, и никогда не заботился о том, будет ли в печати упомянуто его имя.

Последние годы Николай Петрович работал в архиве Государственного Литературного музея в Москве. Я не был знаком с ним, но, зная о его необыкновенной щедрости и отзывчивости, понимал, что он охотно поможет советом и мне — незнакомому.

Прихожу в Литературный музей. Прошу вызвать Чулкова ко мне в вестибюль.

И вот выходит крошечный старичок с несколькими коротко подстриженными над губой серыми волосками, такой милый, такой предупредительный, что даже глазками перемаргивает поминутно, словно опасаясь просмотреть какое-нибудь выражение лица своего собеседника, недослышать какое-нибудь слово.

Я представился, вкратце изложил свою историю. Чулков внимательно слушал и помаргивал. Наконец я кончил. И тут настала моя очередь слушать и моргать.

— Вы совершенно правы,—сказал Николай Петрович тихим голоском и откашливаясь в кулачок. — Наталия Федоровна Иванова действительно дочь Федора Федоровича, московского драматурга. Правильно и то, что она вышла замуж за Николая Михайловича Обрескова. А вот теперь запишите: у Обресковых была дочь Наталия Николаевна, которая в шестидесятых годах вышла замуж за Сергея Владимировича Голицына. У Голицыных тоже были дочери, родные внучки Наталии Федоровны: Александра Сергеевна — в замужестве Опечинская, Наталия Сергеевна — Маклакова и Христина Сергеевна — Арсеньева. Наталию Николаевну, дочку Ивановой, я лично знал, даже бывал у нее. Вы совсем немного опоздали побеседовать с ней о ее матушке. Наталия Николаевна скончалась совсем недавно: в 1924 году. Кроме нее, я знаком с одной из ее дочерей — с Христиной Сергеевной Арсеньевой. Бывал у нее. Она тут жила недалеко возле храма Христа Спасителя. Но храм...— тут Николай Петрович несколько затруднился, подыскивая подходящее слово, — храм и домик около храма... подверглись реконструкции... и уже не находятся на месте. Поэтому я просто даже не представляю себе, где может быть Христина Сергеевна в настоящее время. Вот только в связи с вашим рассказом... — Николай Петрович покашливал и потирал то один кулачок, то другой, — в связи с вашим рассказом у меня возникло маленькое недоумение. Ведь довольно близко зная и дочь и внучку Наталии Федоровны, я тем не менее никогда не слышал от них имени Лермонтова. Между тем они должны были хорошо представлять себе, что знакомство его с Наталией Федоровной должно было меня заинтересовать. И вот поэтому я опасаюсь, что Наталия Федоровна Иванова — это не та Н. Ф. И., о которой говорится у Лермонтова. Но, конечно, прежде всего вам надо бы повидаться с Христиной Сергеевной...

— Где же мне достать Христину Сергеевну? — спросил я внезапно осипшим голосом, ошеломленный последним замечанием Чулкова.

— Да адрес-то можно, пожалуй, узнать через адресный стол... — заметил Чулков.

— Ах да, через адресный стол!..

И, поблагодарив Николая Петровича, я опрометью бросился из музея.

«Новое несчастье, — думаю, — не та Н. Ф. И.!»

Прибежал в адресный стол. Подаю в стол заказов длинный, узенький бланк с именем Христины Сергеевны. Жду ответа.

Наконец слышу:

— Арсеньеву кто спрашивает?

Подбегаю к окошечку:

— Я!

— Арсеньева, какая нужна вам, в городе Москве не проживает.

— Как так «не проживает»?

— Гражданин! Наверно, выбыла. Сведений о ней не имеется.

Поплелся восвояси. «Эх, — думаю, — пора бросать эту затею! Так можно искать до конца жизни. Куда теперь девалась эта Христина Сергеевна? А если она уехала? А если на Урал, на Кавказ, на Камчатку? Что же, ехать за ней?»

А сам чувствую, что поеду.

ДАЛЬНИЕ РОДСТВЕННИКИ

Христина Сергеевна — урожденная Голицына. Арсеньева — это по мужу. Следовательно, знать о ней может кто-нибудь из Голицыных.

Вспоминаю, кто-то говорил, что в редакции журнала «Ревю де Моску» переводчиком с русского языка на французский работает Николай Владимирович Голицын.

Еду к нему. Вбегаю в редакцию, первому встречному начинаю объяснять: «Лермонтов, Н. Ф. И., она Иванова, она за Обресковым...» Вижу — на другом конце комнаты от стола поднимается невысокий пожилой человек с окладистой бородой.

— Это, очевидно, ко мне! — удивленно говорит он, обращаясь к своим сослуживцам.

Я снова начинаю рассказывать о своих злоключениях.

— Рад вам помочь и буду с вами совершенно прямодушен, — говорит Голицын, задумчиво комкая и снова разглаживая бороду. — Александра, Наталия и Христина Сергеевны — это мои сестры. Не могу только сказать вам точно — четвероюродные или пятиюродные. Когда-то часто встречал их. Только это было очень давно. И единственное, что запомнилось, — это то, что в молодости они очень хорошо танцевали. Что касается Александры и Наталии Сергеевны — не знаю, давно не слышу о них. Что же касается Христины Сергеевны, то в отношении ее у меня более положительные сведения. Дело в том, что Христина Сергеевна умерла. Жила она где-то тут, под Москвой... Вы, мне кажется, правы: возможно, что у нее и хранилась ка-

кая-нибудь связка старинных писем или какой-нибудь сувенир ее бабушки. Проще всего было бы узнать адрес у ее мужа, Николая Васильевича Арсеньева. Но он, к сожалению, умер. Ивану Васильевичу, брату его, тоже, безусловно, был ведом адрес. Но Иван Васильевич тоже умер. Вот, пожалуй, кто может знать — это сын Ивана Васильевича Арсеньева, Сергей Иванович. Он, насколько я понимаю, жив и находится здесь, в Москве. Поэтому вам прежде всего следует повидать его, поскольку он сын покойного брата покойного мужа покойной Христины Сергеевны. Я, правда, не в курсе того, где он живет. Но, вероятно, можно навести справку в бюро адресов...

Я снова кинулся в адресный стол.

Достаю адрес Сергея Ивановича, еду к нему в Обыденский переулок и в полумраке небольшой передней вступаю в переговоры со старушкой — тещей Арсеньева, которая стремится побольше узнать от меня и поменьше сообщить мне.

Выспросив решительно все, старушка начала подавать мне советы, и весьма дельные.

Прежде всего она объяснила, что, несмотря на солидный возраст, Сергей Иванович получил разрешение вторично поступить в вуз, потому что в молодости выбрал себе профессию не по сердцу. Он человек занятой, дома бывает редко, и мне застать его будет трудно.

— За Сергеем Ивановичем вам не стоит гоняться, да и не к чему, — говорит мне старушка. — Он ничего ровно вам не скажет. И адрес Христины Сергеевны вам тоже ни к чему. А лучше всего сходить бы вам к сестре ее, к Наталье Сергеевне.

Я всполошился:

— К какой Наталье Сергеевне?

— Как «к какой»? К Маклаковой.

— Да разве Маклакова жива?

— Да как же не жива, когда я на прошлой неделе с ней вместе в кассе чек выбивала!

— Чек в кассе?

— Ну да, в «Гастрономе». Поздоровались с ней да и разошлись.

— А где она живет, Маклакова?

— Тут где-то, на Зубовском.

— А дом номер?..

— Номера дома не знаю. Чаю у нее не пила. Сходите в адресный стол.

ДОМ НА ЗУБОВСКОМ

Снова прибежал в адресный стол, нацарапал на бланке: «Наталия Сергеевна Маклакова», и наконец в моих руках адрес: «Зубовский бульвар, 12, кв. 1».

Не буду занимать вас описанием, что я перечувствовал по пути к этой — живой! — внучке. Это понятно каждому.

...Маленький деревянный домик, вход со двора, несколько ступенек и дверь. Я постучал.

Открывает дверь женщина: немолодая, совершенно седая, высокая, с несколько преувеличенным выражением собственного достоинства на лице.

— Вам кого?

— Простите, — говорю, — можно видеть Наталию Сергеевну Маклакову?

— Да, это я. А что вам угодно?

— Здрассьте, Наталия Сергеевна, — говорю я в сильном волнении. — Я узнал ваш адрес через адресный стол... Я занимаюсь Лермонтовым. И вот в связи с этим мне надо бы с вами поговорить...

— Голубчик! — с сожалением перебивает она.— Вы напрасно искали меня. Я ничем не смогу быть вам полезной. Ведь все стихи, которые Лермонтов посвящал моей бабушке, Наталии Федоровне, все его письма, которые со стихами вместе хранились в ее шкатулке, давно уже сожжены. Их уничтожил еще мой дед, Николай Михайлович Обресков, из ревности к Михаилу Юрьевичу. У нас ничего не осталось.

— Наталия Сергеевна! — вскричал я. — Вы, наверно, даже не представляете себе, что вы сказали!

— А что я сказала? — встревоженно спросила Маклакова. — Я ничего не сказала и ничего не скажу интересного. Мне, мой милый, известны только те стихи, которые напечатаны во всех изданиях Лермонтова и которые вы знаете, конечно, не хуже меня.

Я недостоин, может быть,
Твоей любви: не мне судить;
Но ты обманом наградила
Мои надежды и мечты,
И я всегда скажу, что ты
Несправедливо поступила... —

прочла Маклакова слегка дрожащим голосом. — Со слов мамы, — продолжала она, — я знаю, что эти стихи написаны для бабушки, Наталии Федоровны. Вот и все, что я знаю.

18 Зак 3178

— Наталия Сергеевна, — спросил я, удивляясь все более, — почему вы никогда никому не рассказали о знакомстве вашей бабушки с Лермонтовым, о его любви к ней? Почему имя ее никогда не появлялось в печати? Для чего вы хранили его в тайне?

— А для чего нам было сообщать в печать имя бабушки? — спросила Наталия Сергеевна. — Чем нам гордиться? Тем, что бабушка... предпочла дедушку?

Тут я уже просочился через порог. Маклакова пригласила меня в комнату, посадила на потертый диван, и я стал задавать ей вопросы, какие только способно было породить мое воспаленное от радости воображение.

Она знала действительно очень мало. Но и это «мало» было для меня очень «много». Я услыхал от нее, что в «Странном человеке» Лермонтов рассказал о своих отношениях с Ивановой. Что у Ивановой хранился экземпляр этой пьесы, аккуратно переписанный самим Лермонтовым и с посвящением в стихах. Что у Наталии Федоровны была сестра, Дарья Федоровна, которая вышла замуж за офицера Островского. Что Дарья Федоровна прожила всю жизнь в Курске, а дочери ее жили в Курске до самой революции. На мои вопросы о дедушке своем, Николае Михайловиче Обрескове, Маклакова ничего не могла ответить, никак не могла объяснить, за что он разжалован.

— Я что-то ничего не слыхала об этом, — говорила она. — Знаю только, что в старости дедушка был предводителем дворянства в каком-то уезде Новгородской губернии. Там у него было именье.

— А я уж подумывал, не декабрист ли он, — сознался я.

— Милый мой, — ахнула Маклакова, — как хорошо было бы, если б он оказался декабристом!

Наконец я ушел от нее. Но дорогой вспомнил, что забыл задать ей еще какие-то вопросы, повернул назад. И с тех пор стал ходить к Маклаковой, как на службу.

СУНДУК С БЕЛОРУССКОЙ ДОРОГИ

Маклакова предложила мне, что обойдет всех своих московских родственников и сама расспросит их, не помнят ли они чего о Наталии Федоровне и о Дарье Федоровне, об их отце, матери, тетках, дядьях и знакомых. Чтоб я только написал ей вопросы, какие она должна задавать. Все это было, по ее словам, гораздо проще узнать ей, чем мне.

Я обрадовался и притащил ей на дом целую картотеку вопросов.

Захожу к ней вскоре. И, сообщив мне целый ворох имен дальних родственников Наталии Федоровны по линии нисходящей и восходящей, Маклакова говорит мне:

— У меня к вам просьба. Помогите мне достать машину.

Я удивился:

— Какую машину?

— Автомобиль, — говорит Маклакова. — И такой, чтоб на него можно было поставить сундук покойной сестры Христины. Я ведь вам говорила, что последние годы Христина Сергеевна жила по Белорусской дороге, недалеко от Перхушкова. Вещи, которые после нее остались, мы отдали там на хранение соседям. И знаете, уже столько прошло с тех пор времени, что я опасаюсь, цел ли сундук. Мне хотелось бы его сюда привезти, да он такой громоздкий, что не принимают даже в багаж. А последнее время я все стараюсь припомнить, нет ли там чего-нибудь для вас интересного?..

Тут я живо достал машину. Маклакова послала кого-то за сундуком. Я же заблаговременно явился к ней на Зубовский и принялся расха́живать возле ворот: войти в дом — слишком рано, стесняюсь, а в то же время боюсь опоздать к прибытию сундука.

Под вечер машина пришла. Отвалили заднюю стенку. Стащили огромный, с коваными наугольниками сундук и поволокли его в дом. Я хотел, чтоб наибольшая тяжесть легла непременно на меня — ревновал к сундуку, говорил: «Не надо!.. Я сам!..» Наконец водворили его в комнате. Маклакова принялась за разборку. И тут пошли из него такие вещи, каких я вовсе никогда не видывал. Прежде всего пошли какие-то флакончики из-под духов. Потом пошли коробочки из-под флакончиков из-под духов. Перламутровые альбомчики, старые веера и лайковые перчатки, перья и булавки для шляп, старые пуговицы, каких теперь вовсе не увидишь, металлический чайник, корсет, утюг, кривая керосинка, кофейная мельница!.. Колун пошел! Маклакова над каждой вещичкой умиляется, ахает... А для меня — ничего?!

И вот, когда уже почти пуст сундук, Маклакова вынимает со дна старинную, светло-коричневой кожи рамку и, улыбаясь, что-то рассматривает.

— Вот видите, и для вас под конец нашлось...

А мне виден только оборот — и, гляжу я, на обороте рамки старинным почерком надпись: «Наталия Феодоровна Обрескова, рожденная Иванова».

Взял я эту рамку в руки, повернул ее и увидел наконец лицо той, которую Лермонтов так любил и из-за которой я... так страдал.

Нежный, чистый овал. Удлиненные томные глаза. Пухлые губы, в уголках которых словно спрятана любезная улыбка. Высокая прическа, тонкая шея, покатые плечи... А выражение лица такое, как сказано в одном из лермонтовских стихотворений, ей посвященных:

С людьми горда, судьбе покорна,
Не откровенна, не притворна...

А Маклакова протягивает другую такую же рамку:

— И дедушка нашелся! Помнилось мне, что портреты эти были парные: оба нарисованные карандашом и оба в одинаковых рамках...

Смотрю на Обрескова. Молодое лицо его довольно красиво, окружено кудрявыми бачками. Но выражение надменное и словно брезгливое: неприятное выражение.

Он в штатском: высокий воротник фрака, как носили в пушкинские времена; бархатный бант, цепочка с лорнетом и в петлице фрака — орден: крест на полосатой ленте. Очевидно, Георгиевский.

«Ну чего, — думаю, — проще: зайду в Ленинскую библиотеку, посмотрю список георгиевских кавалеров за все годы существования этого ордена и узнаю, когда и за что Обресков был награжден. Тогда нетрудно будет узнать, за что был разжалован».

Еду в Ленинскую библиотеку... Выдают мне список георгиевских кавалеров... Удивительно! Николай Обресков Георгиевским крестом не награждался. Георгиевский крест был у его отца.

Ничего не могу понять! Неужто Обресков сел в кресло позировать художнику, вдев при этом в петлицу отцовский орден? Это уж, казалось бы, последнее дело!

И решил я тогда выяснить во что бы то ни стало, так это или не так и что за человек вообще был Обресков.

СОЛДАТ НИЖЕГОРОДСКОГО ПОЛКА

Я искал имя Обрескова в московских архивах. Не обнаружил. Особенно долго копался в Военно-историческом архиве.

Не обнаружил. Поехал в Ленинград. И там, в Военно-историческом архиве, наконец отыскалось:

ДЕЛО
генерал-аудиториата 1-й армии
военно-судное
над поручиком
Арзамасского конноегерского полка
ОБРЕСКОВЫМ

И когда я перелистал это «дело», то узнал наконец, в чем там было самое дело. По формулярам, аттестациям, донесениям и опросным листам я установил историю этого человека.

Обресков родился в 1802 году в семье генерала и по окончании Пажеского корпуса был выпущен в один из гвардейских полков, из которого вскоре его перевели в конноегерский Арзамасский. В 1825 году полк этот квартировал в городке Нижнедевицке, невдалеке от Воронежа, и офицеры полка часто бывали званы на балы к воронежскому гражданскому губернатору Н. И. Кривцову, женатому на красавице Е. Ф. Вадковской. Обресков находился с нею в близком родстве, и в губернаторской гостиной его встречали как своего.

После одного из балов губернатор случайно обнаружил, что из спальни его супруги похищены жемчуга, золотая табакерка и изумрудный, осыпанный брильянтами фермуар. Кривцов заподозрил гостей. На знамя Арзамасского полка легла позорная тень. Вскоре драгоценности были нечаянно замечены у одного из офицеров. Полковой командир вызвал его к допросу; отдав командиру все пропавшие вещи, он сознался в краже.

Это был поручик Обресков.

Военный суд лишил Обрескова чинов и дворянского звания и выписал его солдатом в Переяславский полк. Оттуда он попал на Кавказ, в Нижегородский драгунский, который в 1829 году участвовал в Турецкой войне. Рядовой Нижегородского полка Обресков отличился и был награжден «солдатским Георгием», как называли тогда в войсках «знак военного ордена». Этот крестик носили на такой же точно черно-оранжевой георгиевский ленточке, только права на включение в списки георгиевских кавалеров он не давал. С этим крестом Обресков и изображен на портрете.

Семь лет прослужил Обресков в солдатах. Только в 1833 году он был наконец «высочайше прощен» и уволен с чином коллежского регистратора. В таком чине в царской России служили самые маленькие чиновники — например, пушкинский

станционный смотритель, — и с этим чином Обресков должен был начинать новую жизнь. В 1836 году он поступил на службу в канцелярию курского губернатора.

Дальнейшая жизнь его не представляет для нас никакого решительно интереса. Первое время он занят был хлопотами о возвращении ему дворянства, а в 60-х годах действительно служил предводителем дворянства в Демянском уезде, Новгородской губернии.

Для нас важно другое. В тот год, когда он поселился в Курске и поступил на службу к тамошнему губернатору, он уже был женат на Наталии Федоровне Ивановой.

Что побудило ее выйти замуж за этого опозоренного человека, для которого навсегда были закрыты все пути служебного и общественного преуспеяния? Любовь? Или, может быть, она знала, что Обресков взял на себя чужую вину? Или потому, что он был состоятельным человеком? Этого мы никогда не узнаем.

АЛЬБОМ В БАРХАТНОМ ПЕРЕПЛЕТЕ

Опять нехорошо! Я много узнал про Обрескова и мало про Лермонтова. Кроме того, у меня скопилось множество фамилий близких и дальних родственников Наталии Федоровны Ивановой, с которыми надо что-то делать.

Прежде всего я узнал, что у нее был отчим. Мать Наталии Федоровны после смерти Федора Федоровича вышла замуж за Михаила Николаевича Чарторижского. Наталия Федоровна воспитывалась в его семье.

Следовательно, Лермонтов бывал в его доме. Надо выяснить, кто он такой.

Спрашиваю Маклакову. Не знает.

Спрашиваю Чулкова. И он не знает.

Тогда я начинаю снова выспрашивать Маклакову, что это за Чарторижский и как мне что-нибудь вызнать о нем. Маклакова уверяет меня, что не помнит. Но я очень прошу и даже настаиваю. И тут она вспомнила.

Она вспомнила, что бабушка некой Нины Михайловны Анненковой — урожденная Чарторижская.

— А кто такая Нина Михайловна Анненкона?

— Это старушка одна, — говорит Маклакова. — Живет она в семье Анатолия Михайловича Фокина, очень славного и обязательного человека. Я вам дам к нему записку, он вас с ней

познакомит. А дом их напротив нашего: Зубовский бульвар, пятнадцать.

Я перешел через улицу и во дворе восьмиэтажного дома обнаружил старинный особнячок, в котором и жили Фокины. И вот навстречу мне танцующей походкой выходит очень высокий человек лет пятидесяти. Лицо чисто выбрито, и вокруг губ все время гуляет небольшая усмешка. Встряхнув мою руку, он рекомендуется: «Фокин». Я вручил ему записку Маклаковой, которую он пробежал, извинившись. Сунув ее в карман, он снисходительно склонил голову:

— Чем могу служить!

И театральным, широким жестом пригласил в комнату.

Я объяснил цель своего прихода.

Фокин тяжело вздохнул и горестно надломил бровь. Лицо его выразило крайнюю степень сожаления. Нина Михайловна — человек престарелый и нездоровый, с весьма расстроенной памятью. Еще несколько лет назад она действительно сама как-то упомянула в разговоре с ним, Анатолием Михайловичем, что девичья фамилия ее бабки Чарторижская и что бабка эта погребена на кладбище Донского монастыря, где мраморный ангел распростер крылья над ее надгробьем. Большего она, конечно, припомнить не в силах и только взволнуется. Стоит ли тревожить старушку? Ему очень неприятно, что я напрасно потратил время. У него самого касающегося Лермонтова, к сожалению, ничего нет. Старинные реликвии, принадлежавшие когда-то бабушкам и дедушкам, уже разошлись: кое-что пропало, другое продано. Впрочем, у его жены, Марии Марковны, сохранился еще доставшийся ей по наследству альбом Марии Дмитриевны Жедринской, супруги того Жедринского, который в конце 60-х годов был курским губернатором. В альбоме имеется стихотворение Апухтина, собственноручно им вписанное.

— Может быть, вам любопытно взглянуть? — гостеприимно спрашивает Фокин. — Автограф Апухтина еще не опубликован.

Апухтин?.. К чему мне Апухтин? К работе моей никакого отношения он не имеет. Но Фокин уже достает из письменного стола большой альбом в темно-синем бархатном переплете. Действительно, на первой странице — стихотворение Апухтина, посвященное хозяйке альбома.

Я не запомнил его точно: помню только, Апухтин пишет, что нашел «оазис» под кровом губернаторского дома и отдыхал там душой, что он снова уходит в далекий путь, но надеется

сложить когда-нибудь свой страннический посох «у милых ног» курской губернаторши. Под стихотворением — число: «2 августа 1873 года». Стало быть, первая страница этого альбома написана через тридцать с лишком лет после смерти Лермонтова. Что интересного может заключаться для меня в этом альбоме?

— Ничего нового, кроме Апухтина, в этом альбоме нет, — предупреждает Фокин. — Пожалуй, не стоит и перелистывать. Все остальное — давно известные стихи, которые сама Мария Дмитриевна просто переписывала из книг.

В самом деле, стихи все известные: «Выдь на Волгу...» Некрасова, «Сенокос» Майкова, Лермонтов — «На севере диком стоит одиноко...». Потом — стихи Фета, какого-то Свербеева, опять Некрасов, Тютчев, Пушкин...

Я уже собираюсь отдать альбом, перевернул еще несколько страниц... И вдруг! Вижу — рукою Жедринской переписано:

В альбом Н. Ф. Ивановой

Что может краткое свиданье
Мне в утешенье принести?
Час неизбежный расставанья
Настал, и я сказал: прости...
И стих безумный, стих прощальный
В альбом твой бросил для тебя,
Как след единственный, печальный,
Который здесь оставлю я.

М. Ю. Лермонтов

И даже год указан: «1832».

Я прямо задохнулся от волнения. Неизвестные стихи! К Ивановой! И фамилия ее написана полностью! Да так только в сказке бывает! Прямо не верится. И откуда взялось это стихотворение, да еще в альбоме 70-х годов? Перевел глаза на соседние строки... А!

В альбом Д. Ф. Ивановой

Когда судьба тебя захочет обмануть
И мир печалить сердце станет —
Ты не забудь на этот лист взглянуть
И думай: тот, чья ныне страждет грудь,
Не опечалит, не обманет!

М. Ю. Лермонтов

И снова год: «1832».

Перевернул страницу: «Стансы» Лермонтова. И тоже неизвестные!

Мгновенно пробежав умом
Всю цепь того, что прежде было, —
Я не жалею о былом:
Оно меня не усладило.

Как настоящее, оно
Страстями бурными облито,
И вьюгой зла занесено,
Как снегом крест в степи забытый.

Ответа на любовь мою
Напрасно жаждал я душою,
И если о любви пою —
Она была моей мечтою.

Как метеор в вечерней мгле,
Она очам моим блеснула,
И, бывши все мне на земле,
Как все земное, обманула.

М. Ю. Лермонтов

И дата: «1831».

— Этот альбом,— говорит Фокин, иронически наблюдая за тем, как я его изучаю, — собственно, уже не принадлежит Марии Марковне. Она уступила его Государственному Литературному музею, и с завтрашнего дня он поступает в их собственность. Поэтому я просил бы вас: пусть то, что мы его с вами рассматриваем, останется между нами...

— Можете быть уверены, — бормочу я, а сам думаю: «Сказать ему или не говорить, что в альбоме — неопубликованный Лермонтов? А вдруг он решит не продавать альбом, оставит его у себя, а потом что-нибудь случится — и стихотворения, уже раз уцелевшие чудом, погибнут, как погибли десятки других лермонтовских стихов!.. Нет, думаю, не стоит подвергать альбом риску. Продал — и продал».

И я возвратил ему альбом со словами:

— Да, очень интересный автограф Апухтина.

А на следующий день побежал в Литературный музей и, словно невзначай, спрашиваю:

— Вы, кажется, покупали альбом у Фокина?

— Купили.

— Посмотреть можно?

— Нет, что вы! Он еще не описан. Опишут — тогда посмотрите.

Опишут?! Это значит: обнаружат без меня лермонтовские стихотворения — и пошла тогда вся моя работа насмарку.

Зашел снова через несколько дней:

— Ну что? Альбом Жедринской не описали еще?

— Нет, уже описали.

Стараюсь перевести незаметно дыхание:

— А что там нашли интересного?

— Особого ничего нет. Только автограф Апухтина.

Я прямо чуть не захохотал от радости. Не заметили!!!

И тут же настрочил заявление директору с просьбой разрешить ознакомиться с неопубликованным стихотворением Апухтина. Но скопировал я, конечно, не Апухтина, а стихотворения Лермонтова. И только после этого попросил разрешения опубликовать их.

ПРОЩАНЬЕ С Н. Ф. И.

Остается объяснить, как неизвестные стихотворения Лермонтова попали в альбом курской губернаторши.

Это довольно просто. С 1836 года Наталия Федоровна поселилась с Обресковым в Курске. Дарья Федоровна прожила в этом городе до самой смерти. А после нее там продолжали жить ее дочери. Понятно, что стихи Лермонтова, посвященные сестрам Ивановым, курские любительницы поэзии переписывали из их альбомов в свои. И таким же путем в 70-х годах стихи эти попали наконец в альбом Жедринской.

Может быть, кто усомнится: лермонтовские ли это стихи?

Лермонтовские! Окончательным доказательством служит нам то, что несколько строчек из «Стансов», обнаруженных в фокинском альбоме, в точности совпадают с другими «Стансами», которые Лермонтов собственноручно вписал в одну из своих тетрадей, хранящихся ныне в Пушкинском доме.

Теперь уже становится более понятной вся история отношений Лермонтова с Н. Ф. И. Теперь уже ясно, что и под зашифрованным обращением «К *» в замечательном стихотворении 1832 года скрыто имя все той же Ивановой.

В последний раз обращается Лермонтов к Н. Ф. И., чтобы навсегда с ней расстаться. С какой горечью говорит он ей о двух протекших годах! И с какой гордостью — о своем вдохновенном труде, с какой верой в великое свое предназначение!

Вот они, эти стихи на разлуку:

Я не унижусь пред тобою;
Ни твой привет, ни твой укор
Не властны над моей душою.
Знай: мы чужие с этих пор.

Ты позабыла: я свободы
Для заблужденья не отдам;
И так пожертвовал я годы
Твоей улыбке и глазам,
И так я слишком долго видел
В тебе надежду юных дней,
И целый мир возненавидел,
Чтобы тебя любить сильней.
Как знать, быть может, те мгновенья,
Что протекли у ног твоих,
Я отнимал у вдохновенья!
А чем ты заменила их?
Быть может, мыслию небесной
И силой духа убежден,
Я дал бы миру дар чудесный,
А мне за то бессмертье он?
Зачем так нежно обещала
Ты заменить его венец?
Зачем ты не была сначала,
Какою стала наконец?
Я горд! — прости — люби другого,
Мечтай любовь найти в другом:
Чего б то ни было земного
Я не соделаюсь рабом.
К чужим горам под небо юга
Я удалюся, может быть;
Но слишком знаем мы друг друга,
Чтобы друг друга позабыть.
Отныне стану наслаждаться
И в страсти стану клясться всем;
Со всеми буду я смеяться,
А плакать не хочу ни с кем;
Начну обманывать безбожно,
Чтоб не любить, как я любил —
Иль женщин уважать возможно,
Когда мне ангел изменил?
Я был готов на смерть и муку
И целый мир на битву звать,
Чтобы твою младую руку —
Безумец! — лишний раз пожать!
Не знав коварную измену,
Тебе я душу отдавал; —
Такой души ты знала ль цену? —
Ты знала: — я тебя не знал!

Вот и конец истории этой любви. А вместе с ней — долгой истории поисков.



Л. Я. ГИНЗБУРГ

Лирика Лермонтова

Литературная биография Лермонтова своеобразна. Его творческая зрелость падает на последние четыре-пять лет жизни. И в этот короткий срок происходит необычайно интенсивный и сложный процесс развития.

Около 1838—1839 годов Лермонтов явно отходит от патетического романтизма, но он не в силах еще расстаться со своими юношескими замыслами. Окончательная переработка «Демона» относится к 1841 году; в 1839 году создается поэма «Мцыри», восходящая к «Боярину Орше» (1835—1836) и к «Исповеди» (1830). Но в том же 1839 году Лермонтов работает над своими ироническими поэмами «Сашка» и «Сказка для детей» и одновременно над «Героем нашего времени», в котором ирония уступает место гораздо более прямому, реалистическому изображению действительности.

Это своеобразное сосуществование моментов, как бы принадлежащих к разным стадиям литературной эволюции, определяется и сложностью романтизма 30-х годов, и тем, что развитие Лермонтова оборвалось как раз в решающий, переломный момент, когда одним элементам его творчества подводились итоги, другие продолжали существовать по инерции, третьи зарождались и начинали дифференцироваться.

Подобное же соотношение элементов мы находим и в лирике Лермонтова 1836—1841 годов. У зрелого Лермонтова есть вещи, еще тяготеющие к лирическим формам, разработанным поэтической школой 10-х, 20-х годов.

В 1837 году наряду с образцами чистой любовной лирики, наряду с углублением юношеских непосредственных самохарактеристик Лермонтов создает «Смерть поэта», политическое стихотворение необычайной агитационной силы. «Смерть поэта» наследует декабристской оде, но возводит ее на высоту гражданского пафоса, русской поэзии еще незнакомую. А че-

рез год, через два возникают произведения, в которых философское раздумье, социальное обличение, лирическая грусть находятся в неразрывном взаимодействии, и это взаимодействие составляет и самую их сущность.

Созревание нового поэтического принципа становится очевидным, если сравнить «Гляжу на будущность с боязнью...», стихотворение 1837 года, еще тяготеющее к юношеским самохарактеристикам, с «Думой» (1838).

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать — что мне бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла!
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла;
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Именно отсюда переходит в «Думу» образ преждевременно созревшего и увядшего плода. Есть и другие совпадения, например:

И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя.

В «Думе»:

И царствует в душе какой-то холод тайный.

Но текстуальная близость только резче выявляет различие. В стихотворении 1837 года речь идет о личной судьбе лирического героя; в «Думе» — о судьбе поколения.

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской.

В «Думе»:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно.

И в то же время связь между обоими стихотворениями подчеркивает, насколько в «Думе» силен личный, лирический элемент. Проблема судьбы поколения, самосознания поколения неотделима для Лермонтова от проблемы самосознания единичной личности, представляющей и в то же время осуждающей свою общественную среду.

Гражданская лирика Лермонтова остается *лирикой* в том именно смысле, какой этому слову придал романтизм: выражением индивидуального творческого сознания. Но теперь это сознание утверждает себя как социально-типическое, как социально обусловленное и социально-ответственное, и оно тяготеет теперь к объективным формам выражения (обобщающее размышление, повествование). Оно как бы стремится скрыть от читателя тайный осадок душевной жизни, не поддающийся объективации и обобщению.

Это и есть «гной душевных ран», о котором говорится в стихотворении «Не верь себе». Программное значение этой вещи очень велико. Поэт, изображенный и осужденный в этом стихотворении, — в своем роде настоящий поэт, которому знакомы и печаль, и страсть, и кипение крови, и откровения «простых и сладких звуков». В нем осужден самоцельный, узкий, личный лиризм. Вдохновение, не очищенное обобщающей мыслью, трактуется как нечто постыдное, как бессмысленная, почти физиологическая потребность в душевных излияниях:

В нем признака небес напрасно не ищи —
То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истощи,
Разлей отравленный напиток!

Рисуя образ этого поэта, «молодого мечтателя», Лермонтов, вероятно, в какой-то мере исходил из собственной юношеской поэзии. Поэзия исповеди, интимного самораскрытия не удовлетворяет зрелого Лермонтова. Он тяготеет к новой, более объективной, социальной лирике, и для нее он находит новую форму.

Романтизм с его предпосылкой абсолютной творческой свободы, по существу, враждебен рационалистической системе жанров (т. е. рассмотрению действительности в разных аспектах, заранее предписанных поэту). Тем не менее в русской по-

эзии романтического периода сохраняется еще некоторая жанровая инерция.

Поэты-декабристы унаследовали от XVIII века противопоставление элегии и оды, определяя их соотношение противоположностью между личным и общественным началом. Поэт-декабрист Кюхельбекер в нашумевшей статье «О направлении нашей поэзии» (1824) очень отчетливо сформулировал эту предпосылку и вытекающие из нее стилистические последствия: «...в оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует: он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга.

В элегии новейшей и древней стихотворец говорит об самом себе, об своих скорбях и наслаждениях. Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она должна быть тиха, плавна, обдуманна; должна, говорю, ибо кто слишком восторженно радуется собственному счастью — смешон: печаль же неистовая не есть поэзия, а бешенство. Удел элегии умеренность, посредственность».

С большей или меньшей осознанностью противопоставление это существовало еще в 30-х годах. Его снял до конца лишь Лермонтов. Лермонтов показал, что можно в одном и том же стихотворении говорить «об самом себе», «об своих скорбях и наслаждениях» и в то же время метать перуны «в супостатов». Более того: что оба эти момента могут находиться между собой в неразрывной связи и один другим обуславливаться. Лермонтов уничтожил внутренние признаки, определявшие дифференциацию элегического и одического жанров, а с этой основой рухнула и вся стилистическая система каждого из них. Ибо жанровые признаки, языковые, композиционные, сюжетные, — это вторичные признаки, имеющие смысл, только когда они выражают идейную сущность жанра. Прежде разделенные жанры в поэзии Лермонтова претворились в новую лирическую форму, основанную на диалектике индивидуального и социального.

Индивидуализм буржуазного революционного сознания, связанный с борьбой за освобождение личности от церковно-феодального гнета, зародился в эпоху подготовления революции 1789 года. Этот индивидуализм был связан с признанием, что человеческая личность является абсолютно ценной, — и именно *каждая* человеческая личность; в этом основа буржуазно-революционной идеи равенства. А идея равенства полагает и не-

обходимый предел личному произволу. Пока буржуазный индивидуализм был элементом великого предреволюционного и революционного подъема, он искал для себя примирения с идеями патриотизма, героической жертвенности, справедливого социального устройства. Недаром в «Общественном договоре» Руссо — основоположника индивидуалистического мышления — свободные личности ради общего блага добровольно отказываются от неограниченной свободы и подчиняются требованиям социального целого.

Индивидуализм приобретает трагические черты в эпоху термидорианской и посленаполеоновской реакции, когда прогрессивно мыслящая часть общества уже начинает ощущать распад и уничтожение всех социальных связей, кроме единственной связи — купли-продажи, которая ввергает людей во всеобщую взаимную борьбу и разлагает все духовные ценности. Байронизм (байронизм следует понимать широко, включая сюда не только преемников Байрона, но в значительной мере и его предшественников) выразил трагедию социальной изоляции, конфликта между человеком и его средой; трагическое противоречие веры в высокие идеалы свободы, общественного блага и все возрастающей уверенности в практической недостижимости этих идеалов. Для байронистов разрыв между человеком и обществом стал источником *мировой скорби* и демонического протеста именно потому, что они не мирились с буржуазным индивидуализмом и искали общезначимых ценностей. Только позднее декаденты начнут прославлять личный произвол и социальную изоляцию человека как признак «высокого духа».

«Лишние люди», занимавшие умы лучших русских писателей сороковых годов, — это поздние представители байронизма: социально деклассированные, морально изолированные, но при этом трагически ощущающие ненормальность своего социального и морального бытия. Тогда же, в 30—40-х годах, намечается постепенно и преодоление индивидуализма (в развитии положительных знаний, в философии левого гегельянства, в социалистических идеях). Однако этот процесс отнюдь не связан с отмиранием интереса к проблеме личности; на протяжении всего XIX века напряженное внимание к отдельному человеку, к его общественно-политическим правам, к его душевной жизни лежит в основе и социальных учений эпохи, и такого, скажем, явления, как психологический роман. Но это — личность человека, включенного в связь общественных отношений.

Было бы крайним упрощением представлять себе дело так, что с концом романтического периода в русской культуре был мгновенно изжит индивидуализм. Не только для Герцена, Огарева и людей их круга, сохранивших до конца черты романтического мышления, но и для людей совсем новой формации — для русских революционных демократов — проблема личности, индивидуального самосознания была в высшей степени актуальна. Об этом свидетельствуют дневники Добролюбова, романы Чернышевского.

В русской литературе вопрос об отношении между личностью и обществом ставили еще Пушкин и Грибоедов. В творчестве Лермонтова он поставлен в форме, наиболее близкой к сознанию русской демократической интеллигенции 40-х годов. Необычайная острота индивидуального самосознания, рефлектирующего, склонного к самоанализу и к самоосуждению, соединенная с чувством гражданской ответственности, с постоянным вниманием к вопросу о моральной ценности, о социальной значимости поступков отдельного человека, — вот сущность лермонтовского мироощущения, нашедшая себе выражение в его поэтическом стиле.

Лермонтов писал о вещах, о которых думали, говорили, писали многие и многие, начиная от Белинского, Герцена, Чаадаева и кончая людьми вовсе неизвестными. Лирические темы Лермонтова общезначимы. Но это не значит, что Лермонтов брал готовую формулу мысли, уже существующую в ином, прозаическом контексте. Мысль нового поколения росла в его стихах, как она росла в статьях Белинского, в дневниках молодого Герцена. Поэзия Лермонтова не была отголоском чужих раздумий; она сама была одним из основных факторов становления сознания русской интеллигенции 30-х, 40-х годов. А в этом и состоит подлинная содержательность поэтического мышления. Сочетание проблемности с общезначимостью, с общедоступностью — неотразимая сила лермонтовского воздействия, залог его власти над умами современников.

Современники видели основную материю лермонтовской поэзии в мысли. Об этом пишет Белинскому Боткин: «...у Лермонтова повсюдное присутствие твердой, определенной, резкой мысли, а не чувств и созерцаний... В каждом стихотворении Лермонтова заметно, что он не обращает большого внимания на то, чтобы мысль его была высказана изящно, — его занимает одна мысль — и от этого у него часто такая стальная, острая прозаичность выражения» [1].

Проблема *поэзии мысли* была выдвинута в русской литературе 20-х годов. Разумеется, не следует себе представлять, что существовал некий теоретически разработанный, практически оформленный «жанр» философской поэзии, под который то или иное явление могло «подойти» или «не подойти». Речь идет только об исторически сложившейся тенденции. И дело историка в каждом отдельном случае понять конкретное содержание «поэзии мысли».

В 1825 году была насильственно пресечена линия декабристской гражданской поэзии; ко второй половине 20-х годов относится попытка молодых московских шеллингианцев (любомудров) создать русскую философскую лирику. Попытка эта в конечном счете потерпела неудачу. Московская «немецкая школа» в поэзии фактически закончила свое существование в начале 30-х годов.

Около этого же времени вокруг Пушкина окончательно сгущается атмосфера непонимания и журнальных нападок, отравившая последнее десятилетие его жизни. Пушкин перерос критику, перерос литературную среду. Этот конфликт привел к своеобразным последствиям: Пушкин в последние годы предпочитает выступать перед публикой в качестве прозаика, историка, журналиста. Он не напечатал «Медного всадника», потому что не хотел примириться с искажениями, которых требовала цензура (впрочем, за возможность обнародовать «Бориса Годунова» он в свое время боролся гораздо настойчивее); но уже без всяких внешних причин он оставляет в своем портфеле «Осень» (1833) «Вновь я посетил...» (1835), между тем в журналах появляются «Песни западных славян», «Гусар», «Воевода», «Будрыс и его сыновья», «Полководец», «Пир Петра I» — т. е. вещи, не имевшие для Пушкина личного, интимного смысла. Ненапечатанным остался и весь философский цикл 1836 года: «Из Пиндемонти», «Отцы-пустынники и жены непорочны...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...», «Мирская власть» (почти все это появилось впервые только в изданиях 1841—1855 гг.).

Поэты пушкинского круга (понятие, конечно, очень условное) в 30-х годах почти бездействуют. Все, казалось, способствовало тому, чтобы оправдать утверждение Белинского, высказанное в «Литературных мечтаниях»: «Кончился пушкинский период русской словесности» [2], — чтобы оправдать полное равнодушие публики и критики к стихам. Только представив себе всю глубину этого равнодушия, можно понять, какой силой

должен был обладать Лермонтов, чтобы снова стихами потрясти читающую Россию.

Предлермонтовская эпоха в поэзии — это эпоха безмолвствующего Пушкина и болтливых эпигонов; эпоха вульгаризации романтизма. На фоне русской лирики 30-х годов возникают, правда, два крупнейших явления. Но самая судьба этих явлений в высшей степени показательна.

Во второй половине 30-х годов Баратынский печатает ряд замечательнейших своих произведений, которые впоследствии войдут в сборник «Сумерки». Поздняя лирика Баратынского отразила депрессию людей, принадлежавших к дворянскому периоду русской культуры и не сумевших, подобно Пушкину, выйти за ее пределы. Главной темой поэзии Баратынского становится тема одиночества. И это отнюдь не то приятное эпикурейское уединение, о котором писали в посланиях начала века; теперь это — внутренняя изоляция человека, охваченного тоской перед чуждостью общества и бессмысленностью бытия.

В статье 1842 года о «Сумерках» Белинский, резко осуждая идейное направление поэзии Баратынского, все же писал: «Несмотря на его вражду к мысли, он по натуре своей призван быть поэтом мысли». К этому положению Белинский, однако, делает существенную оговорку: «Жизнь как добыча смерти, разум как враг чувства, истина как губитель счастья — вот откуда проистекает элегический тон поэзии г. Баратынского и вот в чем ее величайший недостаток. Здание, построенное на песке, недолговечно, поэзия, выразившая собою ложное состояние переходного поколения, и умирает с тем поколением, ибо для следующих не представляет никакого сильного интереса в своем содержании» [3]. Итак, для Белинского — Баратынский потенциальный поэт мысли, но его поэтическая мысль не нужна развитию жизни, и потому она, собственно, и не мысль.

Сборник «Сумерки» Баратынского появился уже после того, как поприще Лермонтова было закончено. В 30-х годах в печать проникали только разрозненные стихотворения Баратынского, которые всегда могут пройти незамеченными. Но не этим одним объясняется равнодушие публики. Доказательство — судьба другого выдающегося поэта, Тютчева. Появление в журнале «Современник» за 1836 год сразу двадцати четырех стихотворений Тютчева (среди них были вещи первоклассные) почти равносильно выходу сборника. Между тем журналы 30-х годов не удостоили Тютчева ни похвалы, ни осуждений: читающая публика его не заметила.

Тема тютчевской лирики 30-х годов — все та же одинокая, обреченная человеческая душа; ей противостоят два начала: общество и вселенная, природа, с их внеличными неумолимыми законами. Первый из этих моментов, безусловно, враждебен:

О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движенье, говор, крики
Младого пламенного дня!..[4]

Природа же как бы двоится в сознании Тютчева. То это область божественной гармонии, вечный противовес ничтожному миру социальных отношений, то это страшное начало «ночи», хаоса, грозящего проглотить непрочное и бесцельное бытие человека.

Такова концепция действительности, предложенная Тютчевым поколению 30-х годов. Из этого поколения вышло много «лишних людей», но из него же вышли Лермонтов, Белинский, Герцен и друзья Герцена; оно создало политические кружки Московского университета; оно создало аудиторию Белинскому и подготовило читателей для некрасовского «Современника». Это поколение нуждалось в рефлексии и самоанализе; оно переживало и личные страдания, и политическое отчаяние. Но оно несомненно хотело жить, бороться за жизнь, искать истину. И оно прошло мимо гениальной поэзии Тютчева. Это может показаться сейчас непонятной эстетической слепотой, но было на самом деле продиктовано глубокой общественной потребностью. Тютчева поднял на щит Некрасов в 50-х годах[5]. Это случилось в эпоху, когда демократическая мысль настолько окрепла, что могла уже не страшиться разрушительного действия тютчевского пессимизма.

Стихотворение Лермонтова «И скучно и грустно! — и не́кому руку подать...», взятое в отдельности, ничуть не более утешительно, чем самые мрачные из медитаций Баратынского. Но лермонтовские стихи не воспринимались только в отдельности.

В знаменитой статье о «Стихотворениях» Лермонтова Белинский рассматривает состав сборника 1840 года как единое целое. В лермонтовских стихах разного типа он видит выражение психологических состояний единого поэтического сознания. Если сборник — не собрание отдельных стихотворений, но определенная структурная связь, то отдельные вещи взаимодействуют между собой и некая группа идейно наиболее напря-

женных произведений может приобрести исключительное значение, может подчинить себе и переосмыслить весь остальной материал.

В сборнике 1840 года такую роль сыграли «Дума», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Журналист, читатель и писатель»; к ним нужно прибавить стихотворение «Поэт», не включенное в сборник, но незадолго перед тем напечатанное в «Отечественных записках»[6] (Белинский рассматривает его наравне с другими). Весь этот цикл ставит проблему отношения личности и общества — в частности поэта и «толпы» — как проблему *социальную*. И трактует ее совершенно иначе, чем Баратынский или Тютчев. Удел истинного поэта — не уединение, не «парение», а гражданское служение своему народу. Поэт не противопоставлен толпе: напротив того, моральное состояние поэта определяется моральным состоянием «толпы», которая в стихотворении «Поэт» отождествлена с народом. Лермонтов не идеализирует «толпу». Косная обывательская масса беспощадно изображена в «Не верь себе», в «Журналисте, читателе и писателе», позднее в стихотворении «Пророк». Но лермонтовский поэт не может отрешиться от чувства вины и ответственности перед этой массой, если он не в силах донести до нее идеи свободы и справедливости. Трагедия лермонтовского поэта — это трагедия социальной неполноценности, частный случай той трагедии опустошенного поколения, которая раскрыта в «Думе».

В одном только произведении Лермонтова мы находим резкое противопоставление поэта, с его уединенными мечтаниями, и толпы; именно в «Как часто, пестрою толпою окружен...». Но здесь как раз толпе дана четкая социальная характеристика «светской черни». И поэт-обличитель, бросающий ей в глаза «железный стих», тем самым, по контрасту, оказывается носителем иной социальной правды.

Лермонтовская трактовка романтического поэта, в корне отличная от русской шеллингианской традиции, ближе к поэзия декабристов и к левому французскому романтизму. Но и у поэтов-декабристов, и у левых французских романтиков (Гюго, Барбье и пр.) образ поэта-гражданина абстрактен и дидактичен. Лермонтов дал ему индивидуальные черты.

Для лирического героя Лермонтова, стремящегося к социальному действию, страдающему от невозможности социального действия, природа не может быть тем, чем она была в поэзии Баратынского, то есть сферой уединения отчаявшегося

человека. Вот почему «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Выхожу один я на дорогу...» воспринимались не как попытка к бегству в природу, но как передышка в бытии вечно борющегося духа, как временное погружение в мир иных переживаний и созерцаний.

В том же сборнике 40-го года Лермонтов дает и иное понимание природы. Основная тема поэмы «Мцыри» — тема свободы — неразрывно переплетается с темой природы. Мцыри погибает в борьбе с природой, так же до конца утверждая свою органическую с нею связь, как он до конца утверждает свое право на свободу. Эта концепция природы ничего общего не имеет с тютчевским ужасом перед хаосом вселенной, в который брошена беспомощная человеческая душа.

Верный своему истолкованию лермонтовской поэзии как единого психологического целого, Белинский в статье 1840 года писал: «Другую сторону духа нашего поэта представляет его превосходное стихотворение "Памяти А. И. О—го": это сладостная мелодия каких-то глубоких, но тихих дум, чувства сильного, но целомудренного, замкнутого в самом себе. Все это трогает в голубиной натуре человека; но в духе мощном и гордом, в натуре львиной — все это больше чем умилительно...» [7]

«И скучно и грустно», «Благодарность» — это еще одна «сторона духа поэта». Острое самосознание личности, страдание личности, вытекающее из беспощадности этого самосознания, — один из тематических центров поэзии Лермонтова. Но это душевное страдание той же личности, голос которой слышится в «Думе» или в «Поэте», — то есть личности сильной, действенной, предъявляющей к жизни большие требования, — готовой протестовать и против близлежащего социального зла, и против самих основ миропорядка.

Отчаяние, звучащее в «И скучно и грустно», Белинский объяснял именно несовпадением между безмерными требованиями личности и ее ограниченными возможностями.

О трагическом противоречии между требованиями и возможностями, ожиданием и осуществлением сам Лермонтов прямо говорит в первоначальной редакции стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (эту редакцию Белинский вряд ли мог знать).

К чему творец меня готовил,
Зачем так грозно прекословил
Надеждам юности моей?

Добра и зла он дал мне чашу,
Сказал: я жизнь твою украшу,
Ты будешь славен меж людей.
И я словам его поверил
И, полный волею страстей,
Я будущность свою измерил
Обширностью души своей[8].

Лирический герой Лермонтова утверждает абсолютную ценность свободы. В то же время этот лирический герой, обреченный на социальное бездействие, несет на себе всю тяжесть неосуществленных возможностей и всю тяжесть индивидуалистического самосознания, самоотчуждения, разъедающей рефлексии. Но и для этого напряженного, вечно борющегося сознания наступают минуты передышки, когда оно созерцает природу или когда в нем проступает наружу большая человеческая нежность, скрытая в глубине сурового духа (Печорин в романе «Герой нашего времени» тщательно скрывает свою человечность и свои лучшие порывы; в быту Лермонтов поступал точно так же).

Перед нами конкретное индивидуально-психологическое единство: не только лирический *герой* (лирические герои романтизма обычно однопланны и однотемны), но лирический характер, возникающий именно из взаимодействия нескольких тематических элементов сборника 1840 года.

Этот герой родился в атмосфере все усиливающейся борьбы. Говорил ли он об отношении личности и общества, о социальном назначении поэта, о природе, о свободе — он говорил иначе, чем поэты-любомудры, или Баратынский, или Тютчев. Это была другая мысль, обращенная к другим людям. Это была мысль формирующейся демократической интеллигенции. Та самая мысль — протестующая, поглощенная вопросами общественного блага и общественного служения и вместе с тем всегда неудовлетворенная, которой предстояло длительное развитие в русской литературе второй половины XIX века.

Романтическая литературная школа мыслила поэзию как самодовлеющую, замкнутую сферу прекрасного, отрешенную от «низкой действительности» и обладающую собственной системой выражения, особым поэтическим языком. Тот или иной факт действительности может стать достоянием поэзии, только если он погружен в эту языковую среду, которая в то же время является средой идеологической, системой истолкования мира. А далеко не всякий факт действительности «влезает» в условную языковую среду. Факты отбираются, просеиваются. Этому

соответствует наличие узкого, отстоявшегося поэтического словаря.

Для романтической поэтики 30-х годов основным условием «высокости» слога становится густая образность. Обыденный предмет или понятие предстают перед читателем в необычном, измененном значении: тем самым предмет возводится в категорию поэтической ценности. Так образовалась особая стилистическая среда, стоящая между поэтом и миром. Ее цельность нарушалась лишь эклектическими заимствованиями романтиков у литературной школы 10—20-х годов (Жуковский, Батюшков).

Сформировавшийся в эпоху, когда подводились итоги западноевропейскому и русскому романтизму, Лермонтов вобрал в себя многообразное культурное наследие и заставил его служить своим собственным задачам. Так, уже в юношеской поэзии Лермонтова основой и оправданием метафорического стиля является грандиозный человеческий образ. Напряженное гиперболическое словоупотребление воспринимается как естественное обнаружение душевных свойств лирического героя. Это сразу придало поэзии Лермонтова небывалую подлинность чувства.

Метафорический стиль романтика в основном оперировал словами уже узаконенными в поэтической речи; но чрезвычайно важно, что принцип этого словоупотребления не лексический, не словарный, а смысловой. Сущность здесь не столько в выборе заведомо высокого слова, сколько в поэтическом преобразовании значений. Метафорический стиль романтиков не мог обладать той замкнутостью, непроницаемостью, которой в высшей степени отличались одический или элегический слог предшествующих литературных поколений*.

В высокую образную речь просачиваются слова, не прошедшие предварительную литературную обработку.

Какое дело нам, страдал ты или нет?
    На что нам знать твои волненья,
Надежды глупые первоначальных лет,
    Рассудка злые сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
    Толпа дорогою привычной;

* Конечно, говоря о литературе этих поколений, мы исключаем Пушкина; о связи лирики Лермонтова с пушкинской традицией будет сказано ниже.

На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..

Поэт школы 10—20-х годов вряд ли сказал бы в таком контексте «надежды глупые»; скорее — *надежды безумные*. Наряду с этим — «непоэтические» обороты: *до преждевременных добравшийся, не измятый, привычной*, в особенности *играючи*. Или «*неприличная*» слеза, выражение здесь явно и умышленно заимствованное из светского жаргона. В более ранних произведениях Лермонтова высокий строй речи гораздо целостнее. «Не верь себе» — вещь 1839 года, в какой-то степени переходная. Прозаизмы еще не звучат в ней подчеркнуто и принципиально. Нужно еще вчитаться в текст, чтобы их заметить. Патетическая интонация, сплошная метафоричность поглощают эти слова, просачивающиеся из житейского обихода. Но уже через год, в «И скучно и грустно», это просачивание стало осознанным поэтическим принципом.

Романтизм не стал пределом развития Лермонтова. Вместе со своими лучшими современниками Лермонтов от пафоса индивидуалистического свободолюбия и протеста приходит к глубокому познанию социальных фактов.

1839—1840 в творчестве Лермонтова — годы перелома. И в этот момент решающее значение для лирики Лермонтова, так же как для романа в прозе «Герой нашего времени», как для иронических поэм «Сашка» и «Сказка для детей», — приобретает пушкинская традиция.

Еще в заметке 1828 года Пушкин протестовал против «условленного, избранного» литературного языка, против «условных украшений стихотворства» и выдвинул требование «нагой простоты»[9]. Но полностью осуществляет он это требование только в стихах середины 30-х годов.

Своей лирикой 1835—1836 годов Пушкин совершил величайший литературный переворот. Он отменил специальную поэтическую речь, условную языковую среду и выковал невиданно острое орудие для выражения актуальной, насущной человеческой мысли.

Слова больше не отбираются ни по признаку, свойственному лексической «высокости» или эстетического изящества, ни по признаку постоянной принадлежности к той или иной системе

поэтических знаков и символов. Стихотворная речь вбирает в себя любые слова; следовательно, все слова становятся *потенциальными* носителями поэтических значений, поэтических ценностей. Это глубоко реалистический принцип. Наряду с отказом от условного лексического отбора, в поздней лирике Пушкина — отказ от обязательной образности, в которой представители романтического стиля видели основное условие поэтичности.

Стихотворные *прозаизмы* — при условии высокой поэтической мысли, — разумеется, отнюдь не тождественны словам из прозаического контекста. Условия стихотворной речи преображают значение слов. Стиховое слово — это слово динамическое, выделенное. В нем с чрезвычайной ясностью проявлены все возможности и все оттенки значения. Притом позволительно утверждать, что «прозаизм» нуждается в стихотворном контексте еще больше, чем любое другое поэтическое слово. Передавая прозой сложную поэтическую метафору, можно до известной степени сохранить ее смысл; но стиховой прозаизм в прозаическом контексте сразу заглохнет. Прозаизмы Пушкина, Лермонтова, позднего Тютчева, Некрасова — это высокопоэтические слова: но их поэтичность не присвоена им заранее, она каждый раз с усилием создается заново, добывается из контекста.

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.

(«Вновь я посетил...». 1835)

В атмосфере словесной сдержанности и простоты отдельное слово приобретает чрезвычайную смысловую весомость и вместе с тем смысловую чувствительность; оно реагирует на тончайшие сдвиги и изменения контекста. В двух последних строках слова вступают между собой в сложные противоречия. *Тяжелые шаги* «не подходят» к няне. И это отнесение к «неподходящему» объекту сразу преобразует представление; из бессодержательного и абстрактного превращает его в заново наблюденную единичную черту. Здесь *тяжелые шаги* — это особая старушечья походка, походка существа, обремененного годами и заботами; походка, вероятно, суетливая (этот оттенок поддерживается словом *кропотливый*). В следующей строке

такое же сложное, «не подходящее» сочетание — *кропотливый дозор*. Дозор привычно ассоциируется с совершенно иными представлениями — военный дозор, тюремный дозор и т. п. Определение *кропотливый* придает дозору значение попечения, заботы, суетливой заботы, а вместе с тем в слове остается нечто от его первичного смысла. Это деспотическая забота старой няни и домоправительницы. Так, забота приобретает конкретную психологическую характеристику.

Пушкинское «нагое слово» обладает необычайной смысловой емкостью. В предельно краткой форме, в тесном словесном сгустке собраны сложные ряды ассоциаций, которые читателю предстоит развернуть. «Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собой данная картина, дело величайшей трудности» [10], — писал в 1850 году Некрасов о Тютчеве.

Поэт избирает выразительную деталь, способную вобрать ряды ассоциаций, «дорисовывающих картину». Но ведь это деталь, частность, и когда она положена в основу впечатления, то впечатление возникает уже в некоем частном аспекте и потому несет на себе печать осмысления, идеологической оценки, данной ему поэтом.

На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

(«Когда за городом, задумчив, я брожу...». 1836)

В двух первых строках каждое определение — возбуждающая наглядные, предметные представления деталь; и в то же время в каждом из них резко проявлено оценочное начало (в данном случае отрицательное).

Слово *праздный* употребляется в двух значениях: предметном — пустой и отвлеченном — бездельный или ненужный; причем отвлеченное значение имеет оценочный характер. У Пушкина оба значения слиты. Эти урны пусты; они не содержат праха мертвецов, как некогда его содержала настоящая античная урна, — именно потому они не нужны; они — праздное украшение, затея (ср. «Дешевого резца нелепые затеи»). Точно так же сливаются, усиливая друг друга, предметное и отвлеченное оценочное значение в эпитете «мелкий» (мелких пирамид).

Безносый и *растрепанный* не имеют отвлеченного значения, но эти эпитеты приобретают оценочность именно в связи с тем,

что они отнесены к возвышенным и «изящным» объектам. *Растрепанная женщина* — такое определение может просто отмечать факт без особого стремления к его оценке. Но *растрепанная харита* — именно в силу противоречивости этого словосочетания — сознательное разоблачение целой системы культурных символов (ампирная мифология и античность), которая была жива еще в эпоху юности Пушкина, но к 30-м годам успела выродиться в мещанскую, обывательскую моду.

Так конкретная единичная подробность становится основой идеологических обобщений. Но, в отличие от заведомых, заранее данных обобщений «условленной» поэтической речи здесь мы имеем как бы поэтическую *индукцию*, восхождение от частного к общему.

Далее у Пушкина контрастные строки, в которых мещански-чиновничьему бытию противостоит бытие «патриархальное», близкое к природе. Соответственно этому предметам аллегорической буффонады противопоставлен дуб — царь растительного мира. Образ дуба освобожден от всяких частных аспектов и подробностей: он освобожден и от определений. При нем не прилагательные, но наречия и деепричастия — *широко* (не широкий, но широко), *колеблясь*, *шумя*, которые оказывают гораздо меньшее давление на основное значение слова. И эти обстоятельственные характеристики заимствованны из наиболее общих, традиционных представлений, из многовековой символики, уходящей в глубины народного сознания, народной философии природы.

Тему критическую, разоблачаемую Пушкин вводит острыми единичными деталями, срывающими маску с вещей. Теме положительной и высокой он предоставляет говорить самой за себя. Он дает ее в веских, проверенных традицией словах, избегая здесь субъективных истолкований. Традиционными поэтическими словами Пушкин пользуется теперь, чтобы создать особую атмосферу вокруг некоторых возвышенных представлений. В этом, вероятно, еще отголосок строгих законов словоупотребления, на которых Пушкин был воспитан. Он преодолел эти законы, но в самом преодолении до конца сохранял необычайно острое чувство лексических оттенков.

Такая же борьба двух словесных начал совершается в стихотворении Пушкина «Из Пиндемонти» (1836).

...Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать, для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья...

В первых строках ясность синтаксиса, умышленная прозаичность интонации, «нагота» слов — предельны. Это перечисление, прямое называние понятий, взятых вне всякого образного истолкования, в каком-то самом общем значении. В этом контексте *ливрея* — единственный «образ», сформированный по типу метонимии. Это слово служит здесь символом политического лакейства и словесным центром идеологической оценки, преобразующей контекст. Оно сразу усиливает значение слов *служить* и *угождать*, и особенно в последнем выдвигает признак угодничества, тогда как слово «угождать» имеет и иные, гораздо менее одиозные оттенки. Но особенно сильное воздействие оно оказывает на слово *власть*, с которым непосредственно сопряжено. В системе поэтического языка *власть* — высокое слово, связанное с возвышенными и героическими представлениями. Но, соотнесенное с *ливреей*, слово *власть* из высокого ряда сразу низводится в область бюрократических отношений, в сферу полицейской николаевской монархии. В следующей строке:

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи —

стертая языковая метонимия *гнуть шею* заострена включением в единую синтаксическую формулу с абстрактными словами *помыслы* и *совесть*. В ней проступает некий предметный остаток, сообщающий представлению оттенок наглядности; за текстом как бы возникает образ угодливого чиновника.

Следующие строфы развивают контрастную, возвышенную, тему природы и творчества. И здесь, так же как в «Когда за городом...», словесная атмосфера сразу меняется:

Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья...

Это опять называние понятий вне всякой метафорической обработки, но, конечно, это не просто слова, которым контекст придает те или иные эмоциональные оттенки. Это слова с готовым уже признаком ценности, с традиционно-эмоциональным значением. И в то же время это отнюдь не слова-знаки элегического слога. Слова-знаки могли существовать только в замкнутой системе условного поэтического языка. В пушкинском

словоупотреблении 1836 года они невозможны. Среди равноправных, бесконечно многообразных слов, свободно поступающих из действительности, эти традиционные слова теряют свое узкоэстетическое, украшающее назначение. Теперь это символы, выношенные культурным сознанием народа. Это самые важные для человека слова, и потому только они имеют право звучать возвышенно. Так звучат здесь: природа, красота, искусство, вдохновенье. Словосочетание *восторги умиленья* в условиях элегического слога было бы стертой формулой, но здесь ему возвращена психологическая конкретность и тем самым идеологическая подлинность.

Слово в поздней пушкинской лирике — это слово во всех своих познавательных, описательных, эмоциональных возможностях, чувствительное к тончайшим изменениям контекста, бесконечно смыслоемкое и богатое ассоциациями.

Ничего подобного этому не давала, да и не стремилась дать предшествующая русская поэзия. Вокруг великих открытий Пушкина-лирика не создавалось литературной школы (такова судьба пушкинского наследия последних лет). Его опыт понадобился Некрасову, понадобился Тютчеву 50-х годов. Но еще раньше к стилистическим принципам поздней лирики Пушкина вплотную подошел Лермонтов.

Необходимо оговориться сразу: стихи Лермонтова 1840—1841 годов *не похожи* на последние стихи Пушкина (похожи бывают только эпигоны). Дело не в сходстве отдельных произведений, а в близости художественного принципа. Мы даже не знаем, что именно из пушкинской лирики 1835—1836 годов было Лермонтову известно. Быть может, Лермонтов знал коечто из ненапечатанных произведений Пушкина через А. Краевского, с которым сблизился в последние годы своей жизни[11], — решающего значения это не имеет. Во всяком случае, для Лермонтова существовали стилистические принципы, заложенные в «Онегине», в «Домике в Коломне», в пушкинской прозе. Развивая эти предпосылки, Лермонтов самостоятельно шел к новой форме лирики. Реализм не успел полностью возобладать в лирике Лермонтова. Но группа стихотворений, возникших на новой основе, вероятно, и должна была оказаться зерном будущего развития, оборвавшегося гибелью поэта.

В литературе о Лермонтове указывалось, что «Родина» близка к знаменитой XVI строфе «Путешествия Онегина»:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,

Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор...
и т. д.

Есть даже текстуальные совпадения. Например, у Пушкина:

Перед гумном соломы кучи...

У Лермонтова:

Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой...

У Пушкина:

Да пьяный топот трепака...

У Лермонтова:

На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

И все же «Родина» ближе к такому произведению, как «Вновь я посетил...», чем к «Путешествию Онегина». В сложном, ироническом контексте «Путешествия» «низкая действительность» еще не равноправна, она только борется за равноправие. Это подчеркнуто картиной скотного двора; подчеркнуто полемическими строками:

Тьфу! Прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!

У Лермонтова в «Родине» тоже две контрастные темы, из которых первая (тема официальной России) дается в традиционных поэтических формулах: «Слава, купленная кровью», «Темной старины заветные преданья» и т. д. Во второй части вместе с темой русской деревни в стих сплошным потоком вступают «прозаизмы», но только они не несут на себе уже никаких следов происхождения из «низкой» действительности.

«Родина» — лучшее доказательство того, что реализм в поэзии, который у нас часто неудачно называют «снижением», на самом деле является возвышением вещей, превращением обыденных вещей в поэтическую ценность. Тема демократической, народной России осуществляется прозаизмами, которые звучат возвышеннее самых высоких слов. Вот почему Лермонтов в «Родине» во многом предсказывает пути Некрасова.

Торжественная интонация возникает в первой строке стихотворения:

Люблю отчизну я, но странною любовью! —

и идет до самого конца, захватывая прозаизмы второй части:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз,
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.
С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Поэт говорит о том, что́ он любит, что́ доставляет ему отраду. Но предметы личного пристрастия возведены здесь в степень символов русской национальности. Это вещи из быта, прямо названные, охарактеризованные то логическими определениями (спаленная жнива, ночующий обоз), то наиболее общими признаками (желтая нива), то резкой, единичной деталью (с резными ставнями окно). Но оболочка «нагого слова» вбирает в себя всю эмоциональность, всю идеологическую значительность темы русской деревни, русской природы, подготовленную работой русской общественной мысли над проблемой народности, подготовленную Пушкиным. С присущей ему прямотой и некоторой дидактичностью мысли Лермонтов дает ряд вещественных представлений, которые в то же время являются идеологическими формулировками. И это явление совсем другого порядка, чем заведомо готовые ценности одического или элегического стиля передовой русской поэзии начала XIX века. Здесь мы поистине присутствуем при зрелище становления поэтических ценностей, поэтических символов, которые в дальнейшем стали неотъемлемым достоянием русской культуры.

Лермонтовский стиль по своим тенденциям демократичен. Именно у позднего Лермонтова завершается процесс борьбы тем и слов за равноправие. Если тема обыденного быта и слова, носители этой темы — *обоз, гумно,* даже *пьяные мужички,* — приобретают возвышенный, символический смысл, то происходит и обратное: тема, сама по себе высокая, реализуется обыденными словами.

В этом отношении особенно характерно стихотворение «Пророк» (1841), в котором и библейская тема как бы предрас-

полагает к особому, «избранному» языку. Между лермонтовским и пушкинским «Пророком» правильно устанавливали тесную связь; отмечалось, что сюжет «Пророка» Лермонтова как бы начинает развиваться с того момента, на котором он оборвался у Пушкина[12]. Но тем заметнее разница стилистических принципов. «Пророк» Пушкина написан в 1826 году, в эпоху еще сильной у Пушкина лексической дифференциации; и для этой библейской темы, хотя бы использованной иносказательно, Пушкин избирает высокую речь, насыщенную славянизмами. Лермонтов в своем «Пророке» отказывается от всякой стилизации, от специальной речевой окраски (такие слова, как *очи*, *глава*, в поэтическом обиходе 30—40-х годов, разумеется, не ощущались как славянизмы).

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

Обнаженность, предельная прозаичность речи — конечно, не случайно подчеркнутая такими рифмами, как *вас — нас*, *него — его*, — в этом стихотворении внутренне закономерна: она придает теме пророка-поэта, судьбе пророка-поэта характер особой суровости. С особой значительностью звучат в этом контексте слова: *угрюм*, *худ*, *бледен*, *наг*, *беден* — они не требуют никаких дополнений.

Полный отказ от стилизации в библейской теме имеет и другое значение: он приглушает библейский план стихотворения и выдвигает вперед другой план, подразумеваемый, — план современности.

Новый принцип словоупотребления дал Лермонтову новые возможности в области поэзии размышлений. Но он сыграл решающую роль и в развитии лермонтовской повествовательной лирики.

Уже в юношеской поэзии Лермонтова, когда можно еще говорить о некоторой дифференциации жанров, обнаруживается интерес Лермонтова к балладной форме. Балладную линию он сохраняет до конца. Причем, благодаря единству лермонтовского поэтического сознания, эти баллады среди лирических стихов не выглядят инородным телом, но органически сплета-

19 Зак. 3178

ются с основными лермонтовскими темами. Не случайна для лермонтовских баллад тема Кавказа — «Дары Терека», «Тамара»; тема Наполеона — «Воздушный корабль»; тема героической борьбы за родину — «Бородино».

Вместе с тем повествовательная форма естественно начинает служить тому стремлению к объективации лирического «я», которое обнаруживается в творчестве Лермонтова начиная с 1836—1837 годов. Так возникает баллада чисто лирического значения («Пленный рыцарь») или повествовательные формы, символически раскрывающие душевное состояние поэта: «Тучи», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», «Утес», «На севере диком...».

В системе жанров баллада занимала особое место. Вернее, она не входила в систему классических жанров и явилась созданием отрицавшего жанры романтизма. То есть она вообще не была жанром в собственном смысле слова, но известным *типом* стихотворения. Для романтической баллады обязателен особый балладный мир — экзотический, условно-фольклорный, декоративно-исторический. Понятно, что в период, когда Лермонтов искал путей для возможно более прямого, свободного проникновения в действительность, баллада перестала его удовлетворять.

Приближение к современности намечается у Лермонтова уже по мере того, как юношеские условные подражания фольклору сменяются у него подлинным усвоением народной культуры. Глубокое чувство настоящего лежит в основе таких вещей, как «Бородино», как «Соседка». Но Лермонтов идет дальше: он создает нечто для русской поэзии совершенно новое — лирическую новеллу, кратчайшую стихотворную повесть о современном человеке. И здесь он снимает весь промежуточный аппарат балладной стилизации.

Лирическая повесть подчинена совсем иным законам, чем развернутое стиховое повествование (поэма или роман в стихах) или чем прозаическая повесть, хотя бы самая краткая.

Только из динамической стихотворной речи, в которой от каждого соприкосновения слов рождаются ассоциации и подразумевания, могло возникнуть лермонтовское «Завещание», психологическая повесть, в которой есть все: события, герои, эмоции, обобщение.

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно,

Ты расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалей;
Пускай она поплачет...
Ей ничего не значит!

Такую историю можно описать (и описывали) на сотне страниц и на тысяче страниц, но тогда это будет, в сущности, совсем другая история. «Завещание» — это торжество смысловой объемности слова. Это динамический сгусток, который дается читателю не развернутым, и читатель внутренне постигает его в каком-то молниеносном охвате.

На тех же свойствах словесной объемности, многозначительности держится странный, крайне сложный сюжет лирической повести «Сон».

Этой сюжетной законченности нет в «Валерике», где переплетаются быт и любовная лирика, размышления и описания:

На берегу, под тенью дуба,
Пройдя завалов первый ряд,
Стоял кружок. Один солдат
Был на коленях; мрачно, грубо
Казалось выраженье лиц,
Но слезы капали с ресниц,
Покрытых пылью... на шинели,
Спиною к дереву, лежал
Их капитан. Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки: кровь его чуть-чуть
Сочилась...

Сначала сцена дана отдельными крупными штрихами, означены основные черты обстановки: берег, дуб, завалы, солдаты. Потом солдаты — поза одного из них, выражение их лиц — конкретизируются. И вслед за этим в текст внезапно вторгается мельчайшая деталь, к тому же резко выделенная стиховым переносом:

Но слезы капали с ресниц,
Покрытых пылью...

Деталь предметная, наглядная и в то же время доводящая до читателя все, что ему нужно здесь знать об этих людях, измученных походом и боем. Деталь эта, с последующим многоточием, разрезает текст. Вслед за тем появляется герой сцены, умирающий капитан; и тогда осмысляется все предыдущее: выражение солдатских лиц, слезы. Образ умирающего капита-

на возникает из сопоставления отдельных фактических признаков — *на шинели, спиною к дереву*: в груди у него не абстрактная «рана», но нечто предметное, вполне представимое: *две ранки. Он умирал* — меньше, чем сказано этими словами, уже невозможно сказать, а между тем эти два слова являются смысловым и эмоциональным центром всей сцены.

«Валерик», как известно, оказал воздействие на Толстого в эпоху его работы над «Севастопольскими рассказами» [13], а «Севастопольские рассказы» — подготовительная ступень к «Войне и миру». Разумеется, на Толстого должна была произвести впечатление не только описательная конкретность «Валерика», но и размышления о смысле жизни, о судьбе человека. И для Лермонтова описательная конкретность неотделима от обобщения. Смерть капитана — основа, на которой вырастает лермонтовский вопрос:

Я думал: жалкий человек,
Чего он хочет!.. Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

В «Завещании» нет таких размышлений от автора, но современники восприняли эту вещь именно как обобщающую, философскую.

Новый поэтический принцип, открытый Пушкиным и разработанный Лермонтовым совершенно самобытно (Пушкину, например, лирическая новелла вовсе незнакома), — принцип реалистический, ибо он отменяет условную стилистическую среду, стоящую между поэтом и миром; он позволяет мысли поэта проникать в настоящее, свободно познавая социальную судьбу современного ему человека. Это — великое и непреходящее завоевание мировой культуры.





Л. В. ПУМПЯНСКИЙ

Стиховая речь Лермонтова

Большие успехи, достигнутые историко-литературной наукой в последние годы, привели к созданию общей концепции творчества Лермонтова, которая разделяется сейчас большинством исследователей и к которой автор этой работы вполне присоединяется. Концепция эта хорошо известна, но, так как из нее исходит и к ней возвращается весь ход мыслей нашей работы, мы должны ее кратчайшим образом напомнить.

Во-первых, разрушена легенда об историческом одиночестве Лермонтова. Выяснено, что он был современником Белинского, Чаадаева и Огарева не только хронологически, но и исторически, — это все одно поколение и по датам рождения, и по месту в истории страны. Когда исследована будет до конца связь некоторых тем Лермонтова с философией Шеллинга (что уже начинает выясняться), падет и дополнительная легенда, согласно которой он стоял в стороне от философского движения 1830-х годов. Выяснено, что ненависть Лермонтова была, словами Герцена, «ненавистью из любви» (см. статью Б. М. Эйхенбаума в «Ленинградской правде» от 15 октября 1939 года[1]), а упорно повторяющаяся в его поэзии тема одиночества, повторяющаяся в поразительно разнообразных вариантах и в поэмах, и в драмах, и в лирике, была выражением вовсе не индивидуализма, а громадной нерастраченной социальной любви. Современники это прекрасно понимали, для них Лермонтов был поэтом их исторического поколения, а Герцен, надо думать, лучше понимал Лермонтова, чем либеральная профессура конца XIX в. Первая из двух основных тем его поэзии есть не тема индивидуализма, а тема несостоявшейся и искомой социальной деятельности, чем Лермонтов и выразил одно из важнейших противоречий русской истории 30-х годов. (Сводить весь вопрос к режиму Николая I — значит оказывать царю чрезмерную честь и отрывать поэзию Лермонтова от историче-

ского процесса в целом.) Раскрытием действительного смысла этого мнимого индивидуализма является беспримерная во всей европейской поэзии XIX века и, кажется, не имеющая никакого прецедента ни у английских романтиков, ни у Виньи сцена борьбы с барсом в поэме «Мцыри». Поучительна аналогия с Полежаевым, который еще до Лермонтова писал: «Одинок, / Как челнок, / Уз любви я не знал, / Жаждой крови / Не сгорал» [2], а эпоха правильно прочитала эти стихи не по букве, а по смыслу слов: как жажду любви и жажду справедливой ненависти. Как политическая личность Лермонтов — закономерное звено между декабристами и уже выраставшим тогда поколением Чернышевского, т. е. между первым и вторым этапами истории русского революционного движения; он не эпигон декабризма, а, как и Герцен, первенствующий продолжатель наследия декабризма в новых условиях. Как выразитель определенных политических идей он нашел новый язык для выражения переходной стадии в истории революционного движения и этим проложил путь к политической поэзии Некрасова. Не случайно, что цикл «тюремных» стихотворений Лермонтова разовьется во вторую половину века в целый особый жанр революционно-тюремной поэзии.

Но глубже всего поясняется мнимость лермонтовского индивидуализма тем, что с самых ранних лет поэта до конца его жизни в его творчестве развивается и крепнет вторая основная его тема — тема народности. Смысл сосуществования этих тем с полной ясностью раскрыт в его общеизвестных стихах (1832): «Как он (т. е. как Байрон) гонимый миром странник (мнимый индивидуализм), но только с русскою душой» (народность), — следовательно, противоположности нет. Обе темы выражали разные стороны русского исторического процесса 30-х годов, а тема народности вырастала на почве широкого движения самого народа.

Путь от Лермонтова к Толстому давно освещен наукой (монография Семенова [3]). Но только в общей связи нового понимания всего творчества Лермонтова этот путь получает свой действительный, громадный исторический смысл: это, в сущности, путь к крестьянству и крестьянской демократии.

Заметим, что с «Валериком» связан важный и еще научно темный, кажется, вопрос о руссоизме и Лермонтова, и Толстого. Стихи:

Все, размышлению мешая,
Приводит в первобытный вид
Больную душу...

и т. д. — как бы намечают программу жизни Толстого в станице Старогладковской. Был русский руссоизм. Он сыграл громадную, тоже еще плохо освещенную роль в сложении антикапиталистических взглядов Пушкина (мы имеем в виду не столько «Цыган», как позднее стихотворение Пушкина о двух кладбищах[4]); он же вошел составной частью в раннюю социалистическую русскую литературу, а через нее и через Пушкина в поэзию Некрасова (адский концерт города и чудный «сплошной гул» русской деревенской природы). Этот русский руссоизм, быть может, важнее для понимания Толстого, чем знаменитые, еще в университете проглоченные им тома самого Руссо. «Валерик» сыграл в этом многозначительном процессе превращения старого русского руссоизма в руссоизм толстовский роль, по-видимому, исключительную.

Такова, в кратких чертах, та нисколько не оригинальная общая концепция места Лермонтова в истории русской литературы, из которой мы исходим. Мы хотим показать, что этим обеим основным темам его творчества соответствуют два разных стиля и два разных строя стихотворной речи. О точной границе, разумеется, не может быть речи, но чаще всего соответствие подтверждается. Не может быть и точной хронологической границы; с 1837 года начинает особенно выделяться второй стиль, но лучшие произведения первого стиля, например, «Памяти А. И. Одоевского», написаны как раз в самые поздние годы. Первый стиль мы определим пока предварительно и условно как стиль неточных слов, стиль явно не пушкинского происхождения; второй назовем пока стилем точности, но относительная близость его к стилистической норме Пушкина нисколько не есть возвращение к Пушкину, — это другая точность, явление типично лермонтовское:

Дальше, вечно чуждый тени,
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил.

I

Если профессор русской стилистики стал бы с точки зрения пушкинской нормы (упрощенно понятой) разбирать стихотворение «Памяти А. И. Одоевского», ему нетрудно было бы показать, что все оно, от начала до конца, представляет сплетение неверных либо недопустимо банальных образов и словосочета-

ний. И действительно, если их обессмыслить извлечением из всего движения темы, они не выдержат критики: «время промчалось законной чередой», «дождаться сладкой минуты», «бросить сердце в омут шумной жизни», «пусть твое сердце спит в немом кладбище моей памяти», «венцы внимания и терния клевет», «отвергнуть коварные цепи света», «вверить мечту заботам нежной дружбы» и т. д. Белинский в таких случаях (конечно, не по поводу Лермонтова) прерывал цитату восклицательными и вопросительными знаками, которые должны были означать: неужели это поэзия?

С той же заведомо неправильной точки зрения, на которую мы становимся условно, еще больше критических замечаний можно сделать о «Молитве» (1837), — мы намеренно берем одно из лучших стихотворений Лермонтова, шедевр несомненный и признанный. Три стиха, бесспорно, нарушают общеизвестное правило русского дактиля: не превращать значащих слов в метрические энклитики или, терминами Брюсова, не ипостасировать дактиля анапестом («окружи счастием...») и обоих неударных его слогов хореем значащего слова («Я, матерь...», «не за свою молю...»). Лермонтову это элементарное правило, конечно, известно, — в «Морской царевне» тот же четырехстопный дактиль выдержан без единой метрической ошибки («В море царевич купает коня...»). Эти нарушения метра до последней степени стирают дактилический строй «Молитвы». Не проясняют его и сплошные дактилические окончания. Казалось бы, что такие окончания, т. е. акаталектический строй стиха, дающий все четыре дактиля полностью, должен подчеркнуть метр. Но это как раз не так. Как раз каталектическая природа последней стопы проясняет слуху метр всех предыдущих. В русском гомеровском гекзаметре хорей в последней стопе проясняет дактилический строй пяти предыдущих стоп. Стоит сравнить два на выбор стиха из «Молитвы» и той же «Морской царевны», чтобы убедиться в том же применительно к нашему четырехстопному дактилю:

Теплой заступнице мира холодного... —

(хоть мы выбрали, чтобы уравнять данные, стих без метрической ошибки) есть менее отчетливо дактилический стих, чем:

Видит, лежит на песке золотом...

Итак, метр стерт до пределов возможного. Этому способствуют и непрерывные дактилические окончания слов внутри каж-

дого стиха: божия, образом, спасении, благодарностью и т. д., как раз к концу полустишия. На первый взгляд этим как будто усиливается дактиличность — на деле она этим стирается, и формальный четырехстопный дактиль в «Молитве» превращен фактически в двухстопный стих со стопой в шесть слогов или, вернее, со стопой вроде четвертого пеона со своим собственным дактилическим окончанием:

Лучшего ангела душу прекрасную.

Заметна тенденция стереть и ударения. Только что «душу» было под ударением, как немедленно оно, в том же падеже, с тем же управлением, поставлено энклитически:

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного...

Крайне стерты и все конструкции. «Ярким сиянием» есть ложное приложение, потому что обе части приложения должны быть равновелики («великан-гора», «надёжа-царь», «князь Иван»), между тем как сияние золотого образа есть только не равноправное ему его же свойство. Вся первая строфа, наполненная обстоятельственными словами и дополнениями, не дает сказуемого к «я», и его приходится дополнительно привлечь из второй строфы («молю»), где оно, собственно, является сказуемым внутри другой, уже несходной, конструкции. В самой же второй строфе понижение периода не отвечает повышению. В стихе «не за свою молю...» отрицается дополнение, следовательно, понижение должно утверждать другое дополнение («молю не за свою душу, но за душу девы...»), между тем в понижении периода утверждается, грамматически неожиданно, новое сказуемое («но я хочу вручить...»), хотя предыдущее сказуемое («молю») в повышении нисколько не отрицалось грамматически. Конец стихотворения мог бы быть понят как своего рода лжелатинизм конструкции, если бы воспоминания о кокетливых конструкциях Овидия или поэтов серебряной латыни не были абсурдно неуместны при анализе «Молитвы». Однако именно так поступали латинские поэты: mitte ut recipiat... angelum... animam*; соль конструкции в том, что в один стих рядом, в самый конец, отогнаны два винительных падежа, по видимости одинаковых, на деле разных, потому что «ангела» зависит от «пошли», а «душу» от «восприять»; Лермонтов по-

* пошли, чтобы восприять... ангела... душу (*лат.*). — *Сост.*

ступает формально-грамматически так же, но, конечно, по совершенно иным, чем у римлян, стилистическим основаниям. Не говорим уже о сплошной неточности слов и противопоставлений. «Не о спасении, не перед битвою» как будто противопоставлены как нечто, по крайней мере, разное (в следующем стихе: «не с благодарностью» и «не с покаянием» действительно противопоставлены), но здесь противопоставление мнимое, потому что о спасении как раз перед битвой и молятся. В последней строфе второе и третье «ли» как будто грамматически продолжают первое, между тем как на деле это совершенно различные «ли». В небывалой степени, не боясь однообразия единоокончаний, Лермонтов ставит один за другим одинаковые падежи, да еще большей частью отяжеленные определениями: «не с благодарностью иль покаянием», «дай ей сопутников... молодость... старость... мир...», «в утро ли шумное, в ночь ли безгласную», — причем надо отметить и те же падежи и то же управление.

Вот что (и многое другое) можно было бы сказать, став на условно избранную нами точку зрения. Впрочем, мы уже можем с ней расстаться, потому что сказанного достаточно для предварительного осмысления того стиля, который предположен таким строем речи. В самом деле, понижен метр, стерта отчетливость конструкций, стерто точное значение слов, но взамен этого по всему стихотворению проходит непрерывное движение речи, тем более отчетливое, чем менее отчетливы сами движущиеся части. В данном случае носителем этого движения является, в особенности, только что указанное единообразие соседствующих падежей. «Не с благодарностью» — недостаточно и неопределенно, его надо немедленно поддержать морфологически подобным «не с покаянием». Все недостаточно само по себе и именно потому требует немедленного продолжения, подхвата, протянутой руки, чтобы отдельные понятия могли двигаться все вместе. Единицей стиля является не стих, а внутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи (хотя, само собой, это противоположение не является абсолютным; разные стили вообще могут быть только относительно различными). Вот почему судить о первом стиле Лермонтова по пушкинской норме — это приблизительно то же, что судить о стихах В. Гюго по стилистической норме Малерба[5], чего, конечно, никто не станет делать (хотя обратное доныне делается сплошь да рядом теми, кто убежден, что Малерб писал бедно и скудно, потому что писал не по норме Ламартина[6]). Перед нами совершенно новое, автономное явление,

автономное в этимологическом смысле слова, т. е. имеющее свой собственный, лермонтовский закон. После исследования Б. М. Эйхенбаума (1924)[7] хорошо известно, что этот закон был подготовлен целым движением русской поэзии еще 20-х годов, которое было представлено Козловым, Подолинским и очень многими другими; но этим только подтверждается историческая закономерность такого стиля. Все эти поэты, каждый по-своему, теряют пушкинское ощущение каждого отдельного слова и каждого отдельного стиха, все ищут взамен этого совершенно новой, ни Ломоносову, ни Княжнину, ни Державину не известной эмоциональной выразительности самого движения речи; они строят по совершенно иной геометрии речи и, утеряв «бездну пространства» каждого пушкинского слова (Гоголь), создают «бездну движения», в которой тонут слова и стихи. В стихах Пушкина — политических:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда...[8] и т. д.,

или лирических:

День каждый, каждую годину...[9] и т. д.,

или пейзажных:

В пустыне мрачной я влачился...[10] —

от каждого сказанного и каждого не сказанного слова, как бы предположенного взаимоосвещением соседних слов, от единства, наконец, каждого стиха тянутся смысловые нити, пересечение которых в бесконечности и составляет то, что делает стихи Пушкина единственными и неповторимо совершенными. К каждому слову нужен поэтому комментарий стилистически-смысловой (в элементарной форме его должна давать уже школа, в научной форме — курс по стилю Пушкина). В применении же к стилю Лермонтова такой комментарий приводит, как мы только что видели, к формально правильному абсурду. <...>

После исследования Б. М. Эйхенбаума хорошо известно, что целый ряд особенностей поэзии раннего Лермонтова подготовлен был работой многих поэтов 20-х годов, которые тоже искали новой системы образов, словосочетаний, заглушенных ритмов, затушеванного предметного смысла; эта работа в большой степени была использована Лермонтовым. Но ведь в истории создания новых стилей никогда иначе и не бывало. Создают его

не те, кто ищет и приближается, а тот, кто раскрывает затаенный смысл этих поисков. В данном случае смысл был таков: сила воздействия, обращение к эмоции, стремление взволновать. В известном смысле это было возвращение к преромантизму XVIII века (поэзия ночи, поэзия зловещего и т. д.); этим, по-видимому, объясняется и то, что на русской почве такой стиль частично, мимо Пушкина, восходил к Жуковскому. Но только Лермонтов (и притом уже около 1830 года) раскрыл и не заподозренную дотоле энергию такого стиля, и его действительный исторический смысл. Мы выше видели уже замечательный пример того, как Лермонтов отчетливо понимал сложные вопросы собственного творчества. Быть может, и известные стихи (1840):

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно!
Но им без волненья
Внимать невозможно... —

прямым образом связанные с речами женщины, представляют заодно своего рода самохарактеристику: не «значенье», а «волненье» (противопоставление, само собой, относительно; в абсолютном смысле оно вообще нелепо и в данном случае, и для какой угодно эпохи истории поэтических стилей). Дело шло о создании таких слов, которые обладали бы неодолимой силой непосредственно эмоционального заражения. Начавшись в юношеских стихах «английского» склада[11], история этого стиля у Лермонтова заключается в том, что усиливается и становится все более явной скрытая его природа, пока в зрелый период эта скрытая ведущая природа не найдет совершенно отчетливого выражения в том варианте первого лермонтовского стиля, который принято называть декламационным, патетическим или ораторским и который сам Лермонтов, с обычным полным пониманием разных типов своего стиля, назвал «железным» стихом.

II

Так как декламационный стих Лермонтова хорошо освещен научно, то мы ограничимся несколькими дополнениями к тому, что уже известно.

Известно, что этот стих Лермонтова связан с французской поэзией («Ямбы» Барбье[12] и новая ода романтиков, особенно

В. Гюго). Но следует помнить, что в сложной обстановке развития французского романтизма протекает очень важный, хотя не сразу заметный именно благодаря своей всеобщности, процесс повышения силовой выразительности литературного языка. Бальзак пишет большими абзацами; его речь измеряется единицей потока речи. Именно поэтому отдельные его фразы так часто написаны попросту плохим языком. Около 1830 года почти вся французская проза переходит к этой новой речи. В стороне остаются либо наследники философии и стиля XVIII века, как Стендаль и Мериме (к ним присоединился бы и Пушкин, если бы писал «Пиковую даму» по-французски), либо имитаторы из высокомерия (как, например, Кузен[13], наивно думавший, что он воссоздает классическую прозу M-me de Sevigné и «Принцессы де Клев»[14]). В поэзии после революции 1830 года отчетливо происходит аналогичный процесс. Вот почему поэт второстепенного таланта, как Барбье, мог создать дату в истории французского стиха: он первый показал возможность стиха прямой агрессии, вплоть до оскорбительности, до бранных слов. Как известно, образцом ему послужили антиякобинские «Ямбы» Шенье[15], чему нисколько не помешало то, что эти стихи были контрреволюционны, между тем как «Ямбы» самого Барбье, гневно нападающие на буржуазную олигархию и узурпаторов народной победы 1830 года, были революционны (или казались таковыми): во-первых, дело шло о стихе Шенье, а не о политическом направлении его поэзии, а во-вторых, большинство литераторов поколения В. Гюго на Французскую революцию смотрело с жирондистской точки зрения (ср. «Кинжал» Пушкина), и им Шенье мог казаться поэтом свободы (ср. опять-таки с Пушкиным). Впечатление от сборника Барбье было в 1831 году громадным. Старая сатира не только Буало, но и Жильбера и Вольтера вдруг показалась наивной и школьной; казалось, что Барбье нашел язык для сатиры новой эпохи, эпохи таких конфликтов и классовых битв, что перед ними бледнели и конфликты прошлого, и созданная ими сатира тонких иносказаний и умных недомолвок. В заключительном стихотворении сборника «Осенние листья» (1831) В. Гюго, перечислив злодейства тирании во всей Европе, заявляет, что отныне он к струнам своей лиры прибавит новую струну из меди:

Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain*.

---

* И к своей лире я прибавил медную струну (*фр.*). — *Сост.*

Вряд ли именно с этим — у Гюго явно программным — «металлическим» определением нового стиха надо связывать лермонтовское, тоже новое у него, определение «железный» стих: всю картину развития нового французского сатирического стиля в годы Июльской монархии надо иметь в виду как широкий общеевропейский фон, на котором «железный» стих Лермонтова получает более серьезный исторический смысл, чем при одном традиционном сопоставлении с Барбье. Французскую политическую поэзию 30-х годов у нас тогда прекрасно знали (знали ведь даже и политическую юмористику: Маёшка и Monsieur Mayeux![16]).

Что же касается вопроса о Лермонтове и Барбье, мы предлагаем отвести вперед на год его хронологию. Принято упоминать имя Барбье в связи с циклом сатир 1838—1839 годов («Дума», «Поэт» и т. д.). Между тем вторая часть сатиры «Смерть поэта» (начало февраля 1837 года) стилистически отличается от первой как раз появлением главных особенностей стиля Барбье. Недаром именно эта вторая часть навлекла на Лермонтова репрессии и получила во всей стране такую широкую, чисто политическую огласку. Уже в первой части социальный убийца Пушкина назван верно, но слишком широко («свет»), а конфликт между «светом» и Пушкиным изображен с точки зрения русского сентиментализма (истинный мир дружбы, счастья, муз и ложный мир светского ничтожества и лицемерия). Вся эта первая часть и стилистически принадлежит старой русской традиции; она вся полна пушкинских словосочетаний, почти пушкинских стихов («увял торжественный венок»); есть даже, как известно, отзвук старого послания Жуковского (1814)[17]; смерть Пушкина изображена как бы на фоне смерти Ленского и Озерова. Прямой речевой оскорбительности нет; самые резкие слова («клеветникам ничтожным», «насмешливых невежд») представляют полуцитаты из Пушкина, а мысль, ими выраженная, принадлежит мировоззрению сентиментализма. Совсем иначе, новым языком сатирической агрессии, написана вторая часть. Слова оскорбительны и беспощадны («известной подлостью»), «наперсники разврата», «всей вашей черной кровью»). Напоминание об отцах новой аристократии, т. е. о любовниках Екатерины II и придворных подлецах Павла I, задумано как несмываемое, кровавое оскорбление врага. От сентиментальной концепции (искусственная жизнь света и правдивая жизнь великого человека) не осталось и следа; на ее месте — новая концепция: Пушкин убит злодеями. Если заметить еще, что кончается эта часть «французской»

антитезой («черной кровью — праведную кровь»), обостренной вдобавок точным воспроизведением общеизвестной строфической приметы «Ямбов» Барбье — сочетания двенадцатисложного стиха с восьмисложным (у нас — шестистопного ямба с четырехстопным), то связь этой второй части со стилем Барбье покажется несомненной.

В дальнейший анализ «железного» стиха у Лермонтова мы не входим, так как к научно общеизвестному могли бы прибавить только уточняющие детали, например более точное сличение «оскорбительных» формул Лермонтова («и дерзко бросить им в глаза...») с формулами Барбье или типичных для «железного» стиха антитез («...великому народу: ты жалкий и пустой народ!») с ролью антитезы у В. Гюго (нечего и говорить, что эта новая антитеза в политической поэзии романтиков ничего общего не имеет с пресловутой старинной антитезой, на которой классицисты строили когда-то полустишия александрийского стиха), — но эти детали ничего не прибавили бы к принципиально совершенно ясному вопросу.

На первый взгляд «железный» стих далек от эмоционально-экспрессивного («неточного») стиха, о котором говорилось выше, или даже прямо противоположен ему — ведь он как будто требует самых точных слов, настолько точных, что его частым выражением становится антитеза, основанная на геометрической безошибочности смыслового противопоставления. Но это противоположность кажущаяся. И тот и другой стих предполагают стремление к силе воздействия, следовательно, предполагают, что «им без волненья внимать невозможно». Точность же «железного» стиха тоже, скорее, кажущаяся. Недаром в В. Гюго Белинский всегда отказывался видеть поэта и считал его лишь талантливейшим ритором. Недаром также и в сатирах Лермонтова так часто попадаются неточные выражения, как, например, «ржавчина презренья», подчеркнутая сердитым курсивом Белинского[18]. В сатире «Не верь себе...» Лермонтов допускает соседство предметно несогласимых понятий: «зайдет ли страсть с грозой и вьюгой»; дальше, вдохновенье названо «бешеной подругой» поэта-мечтателя, а в конце сатиры «плач и укор» поэта, смешные толпе, сравниваются с тоже смешным толпе «разрумяненным актером» (с которым, в предметном стиле, можно было бы сравнить, конечно, не плач и укор, а только самого поэта «плача и укора»). В самом начале второй части стихов на смерть Пушкина не сразу понятна конструкция четырех первых стихов («А вы, надменные потомки... отцов, пятою... обломки игрою... родов»), — потому не сра-

зу понятна, что первый родительный падеж («отцов») совершенно не параллелен второму («родов»), а рифма навязывает невольное представление об их параллельности; ложен также кажущийся параллелизм вклиненных творительных падежей («подлостью» и «игрою»). Конструкция не сразу понятна, но сила воздействия громадна, — следовательно, эмоциональная ясность полная и перечисленные «ошибки» в пределах первого стиля Лермонтова — нисколько не ошибки, а как раз нужный и верный способ выражения.

Во французской поэзии новая сатира создает свой шедевр уже после Лермонтова, — это «Возмездия» В. Гюго (которые, кстати, надо учитывать для понимания истории сатирического стиля Некрасова). Сатиры Лермонтова входят в это общеевропейское движение революционной поэзии; это одно из звеньев в развитии поэзии европейской демократии XIX в.; вершиной ее на Западе станут «Возмездия», в России — сатира Некрасова. Но каков исторический смысл «железного» стиха Лермонтова именно в годы 1837—1840? Научно вопрос этот еще серьезным образом не поставлен. «Философические письма» Чаадаева были, говоря словами Герцена, выстрелом в темную ночь [19]. Вторым сигналом был отклик страны на убийство Пушкина. Стало ясно, что слагается, на смену декабризму, новая форма революционного движения. Оживление философской мысли, которое скоро приведет к русскому левому гегельянству, было выражением того же нового подъема. Приблизительная единовременность цикла сатир у Лермонтова и перелома в мировоззрении Белинского — случайность биографическая, но не историческая. Сатиры Лермонтова — памятник целой эпохи в истории России.

Оборотной стороной «железного» стиха является «эфирный» стих Лермонтова, научно еще плохо освещенный и даже не выделенный отчетливо как особое явление его стиля. Типичный случай — астральный «хор» в «Демоне»: «на воздушном океане...». Сюда же можно отнести ряд стихов о плеске воды («и старалась она доплеснуть до луны...» или «волна на волну набегала...»), о безмолвии неба («по небу полуночи ангел летел...»), о музыке («там арфы шотландской...»). Это как раз стихи, которые всегда приводились в доказательство небывалой «музыкальности» лермонтовского языка. Поразительное сходство в методе с хорошо известными «эфирными» стихами Шелли [20] вызывает естественное предположение о знакомстве с ним столь широко начитанного в английской романтической поэзии Лермонтова. Исследование показало нам, однако, что

предположение это маловероятно: даже в Париже, где так хорошо была известна новая английская поэзия, знали имя Шелли только в связи с биографией Байрона, и это недоразумение тянулось до половины века. Тем более интересен факт совпадения: ведь и Шелли был поэтом-революционером, и у него часто образ гордого одиночества был трагическим образом несостоявшейся социальной судьбы, и Шелли, наконец, создал стиль эмоционального типа, в котором расплывчатые слова призваны «взволновать» тем сильнее, чем менее вообразимы предметно составные элементы речи. Отношение его поэм к «восточным поэмам» Байрона — приблизительно то же, что отношение поэм Лермонтова к южным поэмам Пушкина. Что же до «эфирных» стихов Лермонтова, то, оставляя в стороне неразрешимые пока еще, без предварительных работ, вопросы, заметим только, что тяготение к ним Лермонтова совершенно понятно. Тематически они намечают образ утопического блаженства, необходимо дополняющий образ муки отверженного существа, а стилистически воссоздают строй речи, наиболее противоположный декламационному и вместе с тем родственный ему по более широкой и общей обоим противоположности стиху предметному. <...>

III

Переходим к замечаниям о втором, предметно-точном, стиле Лермонтова, — иначе говоря, переходим к вопросам гораздо более трудным, чем те, о которых говорилось выше. В самом деле, что у Лермонтова преобладает стих экспрессивный, эмоциональный, ораторский и т. д., науке давно и хорошо известно; пусть эти определения неточны, но неверными их считать нельзя; вопрос нуждается (как и все серьезные вопросы в науке) в дальнейшем, еще более точном и глубоком исследовании, но контуры вопроса и решения ясны. Здесь же нам придется встретиться с вопросом совершенно еще темным.

Прежде всего заметим, что его нельзя сводить к вопросу о приближении Лермонтова к Пушкину, хотя второй стиль Лермонтова развился если не из пушкинского (как мы надеемся сейчас показать), то все же с несомненным его учетом. В общеизвестном явлении воспроизведения Лермонтовым пушкинского стиха надо различать, по крайней мере, три типа. О первом говорилось выше в связи с «Измаил-Беем». Здесь воспроизводится тип стиха южных поэм Пушкина, причем в общей атмо-

сфере поэмы иного стиля, окруженные стихами иного характера, такие стихи звучат, конечно, не так, как звучали бы в «Кавказском пленнике» или в «Цыганах». Ко второй категории относятся стихи офицерских поэм и «Казначейши». Здесь вся поэма сознательно выдержана в складе пушкинской речи, причем воспроизводится онегинский и нулинский тип стиха. Об офицерских поэмах можно думать что угодно, но с одним надо согласиться: онегинская речь воспроизведена в них с таким блеском, с таким пониманием ее особенностей, что «Евгений Вельский» [21] и вся цепь ему подобных воспроизведений, включая поэмы Филимонова [22], кажутся при сравнении чем-то наивным и архаическим. Поражает свобода поэта, та свобода, которая дается только отношением со стороны как к прежде бывшему и уже отошедшему в прошлое явлению. Впрочем, с обычным для Лермонтова пониманием того, что́ он делает, в «Казначейше» он раскрыл секрет такого отношения:

Пишу Онегина размером,
Пою, друзья, *на старый лад.*

В этом все дело. Прошло немного лет, но так изменились за эти годы и время и литература, что стих «Евгения Онегина» стал памятником действительно прошедшей эпохи. В сущности, отношение к «Онегину» в «Казначейше» почти минаевское — отношение перепева, и «Казначейша», несомненно, подготовила будущий расцвет перепева в эпоху «Искры» [23].

Гораздо большее отношение к нашему вопросу имеет качественно иной, третий, тип, а именно воспроизведение творческое, т. е. воспроизведение самого принципа пушкинского стиха, а уже на основе этого принципа совершенно самостоятельное творчество. Прекрасным примером могут послужить первые два пейзажных стиха «Паруса»:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом.

Принципом пушкинского пейзажа является движение его во времени, именно во времени реального восприятия. Так, пейзаж в начале «19 октября 1825 года» («Роняет лес...») реалистичен не только по точной верности названных примет осени, но и по расположению их в порядке действительного восприятия: сначала то, что я вижу расположенным вертикально впереди меня (лес и листопад), потом горизонталь того, что меня окружает (поле), затем вся сфера надо мной («проглянет день...»). Следовательно, изображена не только воспринятая

мною часть мира, но заодно невидимо изображена и история этого восприятия во времени. А во втором стихе изображено без слов и самое движение события; в первом полустишии («сребрит мороз») узкие гласные и группы ср-бр-рз сопровождают наступление зимы; во втором полустишии («увянувшее поле») отсутствие этих режущих согласных и широкие гласные сопровождают отступление осени. Мороз, серебрящий поле, и самое увянувшее поле, конечно, единовременны, но на этой единовременности они только сошлись, а собственно, они инокачественны, так что схождение их на миг выражает движение события. Помня эти черты пушкинского пейзажа, проанализируем время восприятия в двух первых стихах «Паруса». Первым может быть воспринят (человеком, стоящим на берегу, если парус только что всплыл на горизонте, или подошедшим к берегу, если он только что его увидел) не самый парус, а только белизна; лишь через какую-то долю секунды может произойти отождествление белизны и паруса; что парус одинок, может быть воспринято еще через какую-то долю секунды, потому что для этого надо взглянуть вправо и влево от паруса и только тогда внести в восприятие паруса дополнительную черту его одиночества; только после этой оглядки и возвращения к парусу может быть осознано, что по сторонам вокруг паруса протянулся туман, и лишь через новую долю секунды воспринимается дополнительная к нему черта голубизны. Как раз в этом порядке стоят все пять слов у Лермонтова. Это и есть осуществление пушкинской нормы пейзажа статического, но вместе с тем движущегося во времени, измеряющем его восприятие. Конечно, отсюда не следует, что у поэта, следующего этой норме, или у самого Пушкина порядок слов педантически следует порядку содержания этих сотых долей секунды, но всегда такие случаи наиболее отчетливы, и потому на них легче вскрыть норму.

Другим прекрасным примером свободного и глубокого творчества на основе усвоенной нормы Пушкина является диалогизированное лирическое размышление «Журналист, читатель и писатель» (1840). Общеизвестна жанровая его связь с «Разговором книгопродавца с поэтом» Пушкина. Но связь этим далеко не ограничивается. Целый ряд эпизодов написан по тому третьему типу отношения к пушкинскому стилю, который мы сейчас стараемся выяснить. Такова вся тирада от слов: «Восходит чудное светило...» — и следующая за ней: «Бывают тягостные ночи...», в которой особенно надо выделить слова: «...Диктует совесть, / Пером сердитый водит ум...»; их отдаленным

прототипом является тирада из того же диалога Пушкина: «Все волновало нежный ум...», где тоже, как и у Лермонтова, речь идет о внутренней, психологической стороне вдохновения, причем здесь надо особо выделить слова: «Какой-то демон обладал... / И тяжким, пламенным недугом / Была полна моя глава» — самые «лермонтовские» слова, какие когда-либо написал Пушкин. Далее, в этом же диалогизированном размышлении Лермонтова надо отметить и другую категорию случаев пушкинского стиля; мы имеем в виду блестящую характеристику журналов («Да как-то страшно без перчаток!.. ...Намеки тонкие на то, / Чего не ведает никто...») или тяжких обязанностей рецензента («Скажите, каково прочесть...»). Их совершенно пушкинский (творчески пушкинский) характер доказывается, в числе прочего, отношением к ним Белинского. Чуть только Белинскому в статьях 40-х годов приходится говорить о современном журнальном, издательском или книжном быте, он неизменно прибегает к нескольким цитатам. Иные из них — только что упомянутые лермонтовские («И все зачем? — чтоб вам сказать, / Что их не надобно читать!»), другие — подлинные пушкинские, например: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать» (все из этого же диалога Пушкина), либо из «Евгения Онегина»: «Мы не читаем книг своих, / Да где ж они? давайте их... / Где русский ум и русский дух / Твердит зады и лжет за двух» [24], — тирада явно однотипная только что упоминавшимся. Подробное сравнение могло бы показать, что эти суждения и Лермонтова, и Пушкина о журнально-литературной жизни звучат для Белинского стилистически совершенно однотипно. Это для него цитаты как бы из одного автора. Заметим, наконец, что в диалоге Лермонтова воспроизведен и тот чисто пушкинский жанровый принцип, по которому возможен стиль, допускающий в пределах одного произведения самую страстную лирическую исповедь поэта и тут же, через абзац, тонкую язвительную характеристику мелочей литературного быта.

Не входим в анализ более трудных примеров, где выяснение пушкинской нормы, представляющей скрытую предпосылку их стиля, потребовало бы длинного, кропотливого разбора слов и словосочетаний. Наш вывод ясен. И у раннего Лермонтова («Парус», 1832), и у позднего есть третий, самый важный, вид пушкинского стиля, принципиально отличающийся и от первого («Измаил-Бей»), и от второго («Казначейша»). В этом третьем виде усвоения наследия Пушкина он усваивает не готовое, уже данное, воплощение принципа пушкинского стиха, а

самый этот принцип,—и может потому творить согласно этому принципу и исходя из него.

Вероятно, близко к этому случаю должен быть решен вопрос и о происхождении прозы «Героя нашего времени». Здесь Лермонтов тоже усваивает не образцы прозы Пушкина, а ее норму, внутреннюю пружину, ее стилистический источник. Вот почему эта проза, оставаясь в своем роде «пушкинской», могла развиться дальше пушкинской, в направлении прозы Толстого.

В выработке второго лермонтовского стихотворного стиля, стиля новой точности, это сближение с Пушкиным сыграло свою роль и в будущем обстоятельном исследовании всего этого труднейшего вопроса должно быть учтено. Все же мы думаем, что основной источник второго стиля — не Пушкин, а русский фольклор и «простонародная» речь.

IV

Хорошо известно, что «наполеоновский» цикл стихотворений Лермонтова распадается на два полуцикла: один — героизирующий Наполеона (его завершение — «Последнее новоселье», 1841), другой — прославляющий русский народ и его подвиги в 1812 году. Что первый полуцикл написан «первым» стилем Лермонтова (а «Последнее новоселье» — его вариантом, новоодическим, декламационным стихом французского типа), слишком очевидно. Второй, «народный», полуцикл написан противоположным стилем, словами поразительной точности, написан именно словами, а не движением слов; но эта точность — отчетливо не пушкинская, а иная, именно та, которая свойственна фольклору и просторечию. <...> Не будем анализировать безупречную и сказочно-стильную точность каждого слова в «Двух великанах» («уж гремел о нем рассказ», «трехнедельный удалец», «улыбкой роковою») — она ясна и без анализа. Выделим только один случай. Что значит «но» в последней строфе: «Ахнул дерзкий — и упал! / Но упал он в дальнем море...»? Между «упасть» и «упасть в дальнем море» никакого противоположения не может быть, одно развивает другое. В предыдущей строфе было действительное «но» («Хвать за вражеский венец». / Но улыбкой роковою...»), но в нашем случае оно употреблено явно по-иному. Это — явление своего рода сказовой энтимемы. Сказовая речь, опирающаяся на формы речи разговорной, может употреблять союзы и служебные слова особым прегнантным образом, неизвестным синтаксису книжно-

литературной речи. За этим «но» кроется ход мысли примерно такой: но упал он не просто и не на том месте, на каком был поражен, упал он так же необычно, как необычно жил, — пораженный в Москве, падал долго, пока... и т. д. Все это опущено, предполагается и безмолвно сосредоточено в ложно противополагающем «но», которое именно вследствие ложности противоположения одного «упал» — другому вызывает в мысли другое противоположение, истинное («но не просто упал, а...»). Это метод, типичный для народно-великорусской (а следовательно, и сказовой) речи, метод поразительной сжатости и точности — именно точности. Приведем аналогичный случай в речи Крылова: «...да позадумалась, а сыр во рту держала». Между «задуматься» и «держать сыр во рту» нет и не может быть никакого противоположения. Но оно есть между другими понятиями, которые не названы и только прегнантно присутствуют, как это свойственно речи рассказывающего о чем-то человека, в ракурсе крыловского «а». Примерно так можно восстановить опущенное: «...да позадумалась. Прошу, однако, помнить, что сыр она все еще держала во рту...». Короткое крыловское «а» восстанавливает живую смысловую интонацию живого рассказывающего лица (как известно, непрерывно присутствующий голос рассказчика — общая почти всем басням Крылова черта). Несмотря на тяжесть прегнантного смыслового груза, разговорная речь — по-своему чрезвычайно точная речь, ее ракурсы безупречны, и именно этой (а не пушкинской) безупречно точной речью написаны «Два великана».

Минуем юношеское «Поле Бородина» (о котором в примечании в издании «Academia» неожиданно и неверно сказано, что оно написано в старой одической традиции) и переходим к вопросу о новой точности в народной оде «Бородино». Начнем с точности в воссоздании характеров беседующих лиц, без единого авторского слова, силой одной их речи. Что метод перенесения эпического рассказа о событии в уста беседующих «простолюдинов» восходит в данном случае к «Гусару» Пушкина, общеизвестно[25], но важно отметить отличие в применении метода. У Пушкина острота самого рассказа поддержана тем, что за рассказом непрерывно чувствуется глупость рассказывающего, который сам не понимает, в каком невыгодном свете он выставляет свой ум и свою способность понимать простейшие вещи и, как всегда в таких случаях, искренним образом считает глупцами других. Хлопец оставлен без характеристики (вернее, без мимовольной самохарактеристики); можно предположить, что он недалеко ушел от гусара, если наивно вызывает

его на вздорный рассказ («а чем же? расскажи, служивый») и без единого слова иронии, по-видимому с раскрытым от изумления ртом, выслушал весь рассказ. Происходит передача вздорной традиции от старшего поколения к младшему. Лермонтов берет этот метод, это самораскрытие беседующих, усваивает глубокую идею передачи народной традиции от поколения к поколению, берет и беседующих солдат (хотя «хлопец», по-видимому, не военный, если гусара он называет «служивый»), берет и формы солдатской речи, но коренным образом изменяет содержание всех составных частей этого усвоенного метода. В «Бородине» передается от старшего к младшему не традиция суеверия, а одна из величайших традиций народной истории, одна из тех традиций, без вечной передачи которых народ перестает быть историческим народом, потому что теряется преемство его исторической жизни, — передается традиция патриотизма. Думаем, что эта передача (а не самое изображение битвы) является главной темой «Бородина», а батальная сторона народной оды уже подчинена этой главной теме и потому рассказана в формах речи и красках, предуказанных ею. Вот почему зачин определяет весь дальнейший строй речи, а зачин близок крыловским (например, в басне «Два мальчика»: «Сенюша, знаешь ли, покамест как баранов...»). Новаторство заключается в смелой передаче рассказа о великом историческом событии беседующим «простолюдинам», в смелой уверенности, что их способ мысли и речи уловит в этом событии главное и правильно его выделит. Простой способ мысли совершенно адекватен самым великим и даже всемирно-историческим темам, — такова неписанная, но важнейшая предпосылка «Бородина». Можно, кажется, поставить в связь с этим то обстоятельство, что в начале «Героя нашего времени» трудный вопрос о личности Печорина вручен простому сознанию Максима Максимыча (шаг вперед сравнительно с Пушкиным, у которого сложная личность Онегина никогда не вручается *способности* простых людей понимать, а если и вручается на минуту, то для иронического изображения их карикатурной *неспособности* понять Онегина, Ленского и Татьяну). Но уж в несомненную связь с этой предпосылкой «Бородина» надо поставить у раннего Толстого (на которого влияние Лермонтова было очень велико) не менее смелое вручение труднейшего вопроса: что такое храбрость? — вопроса платоновского (ведь Платон прямо назван в «Набеге») — простому сознанию капитана Хлопова. Интересно сравнить также в стихотворных новеллах раннего Некрасова (40—50-х годов) из крестьянской жизни метод

рассказа простых людей о весьма непростых вещах. В «Бородине» Лермонтов создал совершенно новый жанр народной оды, ничего общего не имеющей со старой одой, включая и антипольские оды Пушкина.

Сказанным определяется и характер точного стиля в батальной части «Бородина». В издании Лермонтова 1936 года, в примечании к «Спору» (о связи которого с «Двумя великанами» и «Бородиным» не может быть двух мнений), Б. М. Эйхенбаум правильно заметил лубочно-плакатный характер стиля этой оды[26] (как мы дальше увидим, тоже народной). Это относится и к «Бородину». Лубок и плакат, чисто народные виды русской живописи XVIII—XIX веков, выработали свою особую точность, точность главного резкого штриха, того самого единственного штриха или краски, которые могут быть видны в ракурсе расстояния. Вся зрительная баталистика «Бородина» написана по этому принципу, например: «смешались в кучу кони, люди». Особенно поучителен для вскрытия метода стих: «и молвил он, *сверкнув очами*», с чем надо сопоставить стих из «Спора»: «Их ведет, *грозя очами*», где предполагаемая дальность расстояния несомненна из всей ситуации («вот на севере в тумане / *Что-то* видно, брат!»; «И, смутясь, на север *темный* / Взоры кинул он»). Но в «Бородине» этот метод сплетается с другим методом: событие рассказано участником (чего в «Споре» нет), и рассказано только то, что могло войти в его зрительный кругозор, и только так, как оно могло войти в его моральный кругозор. Поэтому есть и такие случаи точности, как, например: «забил заряд я в пушку туго», и многие другие; это тоже метод народного повествования (рассказчик — участник). В этом отношении, как и в ряде других, «Бородино» — несомненный источник «Войны и мира»; при обсуждении вопроса «Стендаль — Толстой» нужно ставить его в подчиненное положение по отношению к русской баталистической традиции, представленной для Толстого в первую очередь «Бородиным». Сочетание обоих методов (плакат-лубок для общей картины и для видимого на дальнем расстоянии или для плохо различимого; точность личного впечатления для всего близкого и для того, в чем я был непосредственным участником) придает баталистике «Бородина» характер совершенно народной батальной оды. Общий план битвы, расположение армий и т. д., естественно, отброшены — своего рода аналогия методу Стендаля (чем, кстати, и объясняется самая возможность будущего влияния Стендаля на Толстого). А в подчинении основной теме оды (передача патриотической традиции от поколения к

поколению) баталистика перестает быть самоцелью и вливается в морально-историческую тему единства народной истории (а не государственной, как это было в старой батальной оде). Снова перед нами другая грань все того же вопроса: Лермонтов и Толстой.

Родство «Спора» с «Двумя великанами» и «Бородиным» давно замечено и несомненно[27]. И здесь тоже беседующим вручен на разрешение всемирно-исторический вопрос; беседующие не только люди (а не горы), но и «простолюдины»; формулы беседы — просторечно-фамильярные («Покорился человеку / Ты недаром, брат!»; «Не хвались еще заране!»; «Что-то видно, брат!»), и если вырвать их из всей оды, то снова невольно вспоминаются фамильяризмы басенного диалога у Крылова, а стихи «Покорился человеку / Ты *недаром*, брат!» можно сопоставить со «Скажи-ка, дядя, ведь *недаром*...», хотя оба «недаром» и не совсем совпадают в значении. Носители простого народного сознания и просторечия решают вопрос всемирной истории (северная держава — наследница того, что уже не в силах выполнить одряхлевшие цивилизации Востока), и если решение не столь ясно, как в «Бородине», то только потому, что и вопрос не так легок. Осталось, кажется, неотмеченным, что строфа «Спора» — та же самая, которая хорошо нам памятна по крестьянским новеллам раннего Некрасова:

Парень был Ванюха ражий,
Рослый человек, —
Не поддайся силе вражьей,
Жил бы долгий век...

(«Извозчик», 1848)

Это не сразу заметно только вследствие полного несходства сюжетов. Но и до «Спора» (напечатано в «Москвитянине», 1841, ч. III, № 6) строфа эта представлялась «простонародной», что видно из «Деревенского сторожа» Огарева (напечатано в «Отечественных записках» еще в 1840 г., XII, № 10):

Вдоль по улице широкой
Избы мужиков.
Ходит сторож одинокий,
Слышен скрип шагов...

Это стихотворение Огарева справедливо относят к преднекрасовскому его циклу (крестьянские стихотворные новеллы и полуновеллы). Таким образом, ясно, что Лермонтов обращается к строфе, которая тогда представлялась «простонародной» и осо-

бенно подходящей для «простонародного» сюжетного произведения. Не надо также забывать мгновенный широкий успех именно «Деревенского сторожа» Огарева.

Для ясности дальнейшего нашего анализа «Спора» надо сделать сразу три оговорки. Во-первых, мы отбрасываем явно неудачную строфу «И́дут все полки могучи...» (насильственное ударение «и́дут», ненужное усечение «могучи», несовместимое сравнение с потоком, предполагающее стремительную быстроту движения — соседнему сравнению с «страшно-медленными» тучами). Это неудачный отзвук первого стиля Лермонтова. Несомненно, именно эту строфу имел в виду Белинский, когда писал, что в «Споре» «стиха четыре плохих»[28]. Во-вторых, в «Споре» есть (чего не было в «Бородине») отзвук старой оды. Строфу о добыче ископаемых и о «страданиях» гор, в которые проникла «железная лопата» русской горной промышленности, надо сопоставить не только с постоянной и типичной для Ломоносова горной темой, но и со «страданиями» Плутона в оде 1747 года[29] («Плутон в расселинах мятется, / Что россам в руки предается / Драгой металл его из гор...» и т. д.). Причина понятна: победа цивилизации была величайшей темой русской оды XVIII века. Отзвук ее был неизбежен и в народно-фольклорной оде на ту же великую тему. В-третьих, в «Споре» есть одна неясность, правда не стилистическая, а чисто реальная: как понимать «девятый век» (в черновом варианте «десятый»)? Поправка Лермонтова говорит о колебании. Беседа предполагается если не точно современной («как-то раз...»), то, во всяком случае, современной началу проникновения русских в сердце Кавказа («грозящий очами» «генерал седой» — как бы Ермолов). Следовательно, девятый (или десятый) век назад дает дату около 1000 г. н. э., — между тем этой дате мало соответствуют действительные даты одряхления цивилизации Востока. Грузия дошла до высшего расцвета значительно позже, при царице Тамаре, и как раз тогда расширилась на север до Дарьяльских ворот, т. е. по пути коснулась подножия Казбека. Расцвет феодального Ирана произошел тоже значительно позже 1000 года, что касается новой Персии, то страшное разорение Грузии Магомет-ханом (1795 г.) было для Лермонтова совсем недавним событием. Палестина стала «безглагольной», напротив, на много веков раньше лермонтовской даты, равно как и Египет, если даже это Египет не фараонов, а греко-римский. Аравия же была могущественной империей и после 1000 года. Почему, далее, вовсе не названы такие опасные завоеватели Кавказа, как Византия и, особенно, Турция, притя-

зания которой (если не на Казбек, то на южный Кавказ) были совершенно серьезны еще в XIX веке? Все это для реального комментария весьма неясно, в связи с чем заметим, что в таком комментарии нуждается вся эта цепь строф, предполагающая какое-то общее представление о Востоке, — представление, источники которого нам неизвестны. Но как бы там ни было, эта неясность или неточность составляет вопрос реалий, а не стиля. Как раз строфы о Востоке являются классическим примером второго стиля Лермонтова.

Каждая страна зрительно представлена одной краской: для Грузии — яркая, пестрая разноцветность (чинара зеленая, вина красные, шальвары узорные), для Персии — жемчужная краска, для Палестины — мертвая бесцветность, для Египта — желтизна, для Аравии — темная голубизна звездного неба. Благодаря плакатной отчетливости красок и резкому их отличию каждая страна имеет свой точный цветовой определитель. Этой расточительности красок Востока противопоставлен отрицательный цветовой определитель русской армии; здесь тоже есть плакатные краски (султаны белые, уланы пестрые, фитили горят), но они скромны, едва намечены и явно подчинены образу трезвой военно-государственной деловитости русского наступления, не допускающей колористической яркости и находящей свое выражение в преобладании не эпитета, а глаголов, и притом глаголов движения и действия (барабаны бьют, батареи скачут и гремят, генерал ведет и т. д.). Уже одними чисто стилистическими средствами разрешен вопрос, за кем превосходство: за одряхлевшими цивилизациями — болезненное богатство красок («роскошь», как тонко заметил в том же письме Белинский[30]), за живой исторической силой — трезвость действия и пренебрежение к колористическому наряду.

Возможен (и нужен) дальнейший, более детальный анализ. Можно показать, как каждый стих написан по этой норме точности. В него мы не входим за принципиальной ясностью вопроса. Но что точность эта не пушкинская, видно из каждого стиха. Нил «желтый», он же «вечно чуждый тени», т. е. вечно залит солнцем, т. е. снова желтый, ступени пирамид «раскаленные», т. е. тоже желтые. Все определения, поразительно точные в отдельности, сливаются, однако, в одно-единственное общее определение, тоже поразительно точное, но точностью сведения всего к преобладающему, к главному, т. е. точностью народно-повествовательного и народно-живописного стиля. Единство цветовое поддержано и резким единством звуковой организации строфы: шипящие (чуждый, желтый), переходя-

щие в свистящие (раскаленные ступени царственных...), резко выделяются на фоне глубоких гласных (моет), поддержанных непрерывным течением плавных (дальше, желтый Нил, раскаленные, могил). В соседних строфах совсем другой строй звуков (например, непрерывное «н» в строфе о Грузии), но всегда единый и отчетливый.

Между тем связанные между собой «Два великана», «Бородино», «Спор» связаны, следовательно, и с «Песнью про царя Ивана Васильевича», так как в издании 1840 года, как давно замечено, после нее недаром поставлено именно «Бородино». Именно «Песня про царя...» является главным памятником второго лермонтовского стиля. Но здесь слово может принадлежать только знатоку былинного стиля, и наш анализ всего этого вопроса по необходимости неполон и является, собственно говоря, не решением его, а только попыткой постановки. Заметим еще полное изменение лермонтовской баллады и появление у него полубаллад-полуновелл, всегда в резкой степени окрашенных фольклорно и написанных именно потому вторым стилем (впрочем, в неравной мере отчетливости). «Тюремный» цикл завершается «Соседкой» (связь ее с «разбойничьей» песнью правильно указана в примечании в издании «Academia»), т. е. завершается неожиданным переломом всего цикла к совершенно другому стилю, что особенно легко проверить сравнением с недавним «Соседом», написанным в эмоциональном стиле, с такой даже резкой его особенностью, как полная взаимообратимость сравнений: звуки льются, как слезы, и слезы льются, как звуки; такая взаимообратимость сравнений возможна только при «волнующей», а не предметной их функции (Нева у Пушкина бьется о ступени, «как челобитчик у дверей...», но мыслимо ли, в пределах того же стиля, обратное сравнение челобитчика со вздувшейся Невой?). Между тем в «Соседке» все уже нам знакомые черты второго лермонтовского стиля: фольклорность, полусюжетность, полуновеллистичность, введение второго голоса — не авторского, как в «Соседе», а просторечного, с предполагаемым простым сознанием, — и сразу, в связи с этими чертами, точный язык народной наблюдательности и зрительной меткости («А с плеча, будто сдул ветерок, / Полосатый скатился платок»). Очевидно, все эти черты взаимосвязаны. Те же взаимосвязанные черты (с разной, конечно, развитостью каждой из них) мы найдем во всем цикле полубаллад последних лет: «Дары Терека» (снова беседующие географические существа, как горы в «Споре»), «Казачья колыбельная песня», «Свиданье» (скорее новелла), «Морская

царевна» (скорее баллада). А все вообще и анализировавшиеся, и просто упомянутые нами стихотворения принадлежат повествовательной поэзии.

Есть промежуточные случаи. Тема «Трех пальм» принадлежит, скорее, к первому кругу тем Лермонтова, но трактовка и язык («и медленно жгли их до утра огнем») внеэмоциональны от начала до конца. В еще большей степени это относится к стихотворению «Дубовый листок...», тема которого совершенно архаична и восходит к сентиментальной лирике XVIII века, а Лермонтову нужна как вариант темы одинокого странника, строй же речи (и полусюжетность) приближает это стихотворение к неэмоциональному типу (например, снова беседа неодушевленных лиц; или для языка: «Ты пылен и желт, — и сынам моим свежим не пара»).

Таким образом, борьба двух стилей у Лермонтова очень непроста, она представляет глубокий непрерывный стилистический кризис творчества, и хотя второй стиль в зрелый период как будто берет верх, не следует забывать, что «Русалка» относится к 1836 году, а «Пленный рыцарь» и «Воздушный корабль» к 1840 году. Сатиры Лермонтова падают тоже на зрелые годы творчества, равно как и лучшие стихотворения романсного типа. Между тем как раз в одном из этих стихотворений («Из-под таинственной, холодной полумаски...») принципиальная эмоциональность речи приводит к рискованному случаю («...локон своевольный, / Родных кудрей покинувший волну»), а рискованность стихотворения «Когда волнуется...» (школьно-ораторское построение непогрешимого временно́го периода в сочетании с «малиновой сливой», «тенью сладостной», «душистой росой», «серебристым ландышем» — странное сочетание ораторского принципа с романсным) всегда вызывала подавленное чувство неловкости, пока Гл. Успенский не сказал громко то, что всегда думали все[31].

Таким образом, разрешение кризиса, если бы жизнь Лермонтова продлилась, вовсе не предрешено. Совершенно неправильно также полагать, что второй стиль «лучше» первого; между тем такая оценка прямо или скрыто была частой в дореволюционной науке, которая строила развитие Лермонтова от «демонизма» к «примирению» («и в небесах я вижу Бога»), и мелькает иногда в науке советской (даже в юбилейных статьях 1939 года). Напротив, только сосуществование и взаимодействие обоих стилей делает Лермонтова центральным поэтом 30-х годов, потому что только они выражают обе стороны роста страны и созревания ее к будущему перелому русской истори-

ческой жизни в 60-е годы. Первый стиль, через первую тему (мнимый индивидуализм), выражает и драму побежденного декабризма, и медленный поворот к новым формам революционной идеологии (Чаадаев, Герцен, Белинский) и к новому классовому составу революционных деятелей; второй стиль, через вторую тему (народность), выражает рост самого народа, стремление его к сознанию себя как нации. В обоих процессах вместе взятых был залог всего будущего движения русской истории. <...>





В. В. ВИНОГРАДОВ

Стиль прозы Лермонтова

Глава вторая

I

Стиль лермонтовской прозы от «Вадима» до «Героя нашего времени» переживает сложную эволюцию. В нем заметно слабеет пристрастие к кричащим краскам «неистового» романтизма. Лермонтов освобождается от гипноза красивой риторической фразеологии. В его прозе сужается область применения эмоционально-прерывистого синтаксиса, восходящего к стилю романтической лирики. Из великих русских прозаиков 30-х годов Пушкин и Гоголь в равной мере влияют на направление творческой эволюции Лермонтова. Но реалистические искания Гоголя кажутся Лермонтову более родственными. Они были острее насыщены духом романтического отрицания и общественной сатиры. Увлечение «Невским проспектом» Гоголя сказывается в языке и стиле «Княгини Лиговской», в работе над которой принимал участие С. А. Раевский[1]. Культивируемый Пушкиным метод национально-исторического реализма, свободного от неорганической примеси современного авторского субъективизма и направленного на широкое и вольное воссоздание духа и стиля разных культур и эпох, не вполне отвечал лермонтовскому представлению об «образе автора».

Но и путь Гоголя Лермонтову кажется односторонним. Лермонтова привлекает сатирический стиль психологической повести, разрабатываемой В. Ф. Одоевским (например, в «Княжне Мими», в «Княжне Зизи», в «Пестрых сказках»). Однако мистический идеализм Одоевского и согласованные с ним формы фантастического изображения совсем чужды Лермонтову.

Лермонтов явно отходит и от романтической манеры Марлинского. Ап. Григорьев верно заметил, что ранний стиль Лер-

монтова находится в тесной связи со стилем Марлинского и вместе с тем окончательно отменяет и вытесняет его. То, что так «дико бушевало» в претенциозном стиле Марлинского, частью совсем отброшено Лермонтовым, частью сплочено «<...> могучею властительною рукою художника <...>» [2].

Таким образом, в стиле Лермонтова намечаются смешение, сплав разнородных романтических тенденций с приемами психологического реализма.

Об этом неорганическом смешении реалистических и романтических форм выражения еще в 1830 г. писал И. В. Киреевский: «Такое борение двух начал: мечтательности и существенности, должно необходимо предшествовать их примирению» *.

2

Стиль «Княгини Лиговской» характеризуется большой сложностью. Элементы «неистовой» стилистики, идущей от французского романтизма, тут или ограничены и ослаблены, или переосмыслены, преобразованы. Особенно заметны изменения в словаре и фразеологии. В выражении и изображении чувств совсем потускнели мелодраматические краски. Только на образ чиновника Красинского они ложатся несколько более густо, но совсем не с той напряженностью, как в «Вадиме». Например:

«— Милостивый государь, — *голос чиновника дрожал от ярости, жилы на лбу его надулись, и губы побледнели*, — милостивый государь!.. вы меня обидели! вы меня оскорбили смертельно». «Он остановился, *глаза его налились слезами и кровью...*»

Вокруг образа Красинского изредка мелькает и отвлеченно-романтическая фразеология: «В эту минуту *пламеневшее лицо его было прекрасно, как буря* <...>»

От этой абстрактной, беспредметной романтической фразеологии, конечно, следует отличать отражения стихового стиля, которые очень сильны и в языке «Княгини Лиговской»: «По временам она еще всхлипывала, и грудь ее подымалась высоко, но это были *последние волны, забытые на гладком море пролетевшим ураганом*».

---

* *Киреевский И. В.* Обозрение русской словесности 1829 года // Денница: Альманах на 1830 год. М., <1830>. С. XXXVI [3].

Повествовательный стиль «Княгини Лиговской» включает в себя многие из тех элементов романтической речи, которые были характерны для «Вадима», но в ином соотношении и в ином окружении. Экспрессивный синтаксис, окрашенный колеблющимся, многоцветным личным тоном автора, продолжает играть большую роль в композиции повествования, но подвергается существенным изменениям. <...>

Расстояние между языком повествователя и речью всех действующих лиц, даже высокого романтического строя, увеличивается. В повествовательном стиле синтаксические традиции стихового языка подвергаются ломке и преобразованию. Количество периодов, построенных по правилам анафорического нагнетания однородных частей и симметричной группировки элементов внутри синтаксического целого, явно сокращается. Происходит быстрое сближение повествовательного стиля с бытовой речью. Автор не допускает резких отклонений от норм языка «хорошего общества». Пушкинская работа над прозаическими стилями сказывалась в ограничении романтического «извития и плетения словес» даже у писателей, далеких от основных принципов пушкинской языковой реформы.

3

Повествовательный язык «Княгини Лиговской» гораздо сложнее, чем в «Вадиме». Прежде всего в композиции «Княгини Лиговской» рельефно выделяется стиль устно-бытового рассказа (или сказа). Он характеризуется более разговорной лексикой и более заметной примесью синтаксических конструкций живой устной речи с ее бытовыми интонациями. Сближение повествования с живой речью предоставляет автору широкие возможности стилистического смешения литературно-книжного и устно-бытового языка. Экспрессия сказа разнообразнее, изменчивей и гибче, чем язык книжно-описательных отрезков повествования.

Открывается повесть канцелярски-деловой фразой: «*В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни* <...>». Со стремительной иронией она растворяется в потоке устно-бытового повествования: «<...> по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник <...>». Рассказчик непринужденно обращается к своей аудитории, выступая на сцену как первое лицо: «<...> *заметьте день и час*, потому что в этот день и в этот час случи-

20 Зак. 3178

лось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь, историю которых я *обещался передать потомству*, если потомство станет читать романы. — Итак, по Вознесенской шел один молодой чиновник, и шел он из департамента <...>». Этот метод устно-литературного сказа, разрывающего прямое изложение событий ироническими отступлениями, был типичен для гоголевской манеры 30-х годов. Но в творчестве Гоголя он проявляется более резко и непринужденно. Начало «Княгини Лиговской» по своему стилю напоминает зачин гоголевского «Носа» (напечатанного в № 3 пушкинского «Современника» за 1836 г.): «*Марта 25 числа* случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие. Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — где изображен господин с намыленною щекою и надписью: “*и кровь отворяют*” — не выставлено ничего более), цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано <...>». Ср. начало гоголевской «Шинели» (напечатанной в 1842 г.): «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий <...>. Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем одним департаментом. Итак, в одном департаменте служил один чиновник <...>».

Сравнение этих зачинов повестей говорит о том, что стиль Лермонтова лишь сближается с гоголевским стилем, но по существу остается в почтительном отдалении от него. Гоголевский слог в языке «Княгини Лиговской» не пестрит очень резкими синтаксическими переходами и изломами. Он лишен явных вульгаризмов и профессионализмов. Он далек от романтической риторики «Невского проспекта». <...>

В стиле «Княгини Лиговской» нет той яркой игры лексических и грамматических, главным образом синтаксических, красок, как у Гоголя. Нет комического нагромождения эпитетов и определительных конструкций. Нет метонимического перемещения образов лиц и предметов; вообще нет романтического алогизма. Напротив, сама ирония Лермонтова заострена логически. Она неумолимо рассудочна. Лермонтовская лексика более отвлеченна. Она включает в себя элементы публицистического языка. Но гоголевский метод иронических присоединений и сопоставлений, общая композиционная схема связи параллельных синтаксических отрезков при посредстве одного

и того же или синонимического зачина («<...> *тут было все, что есть лучшего в Петербурге* <...>»; «<...> *тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов* <...>»; «*Тут могли бы вы также встретить* <...>») извлечены из «Невского проспекта» Гоголя и воспроизведены Лермонтовым без всякой маскировки (ср., впрочем, также описание светского бала у Пушкина, в восьмой главе «Евгения Онегина», строфы XXIV—XXVI).

«<...> *Тут было всё, что есть лучшего в Петербурге*: два посланника, с их заморскою свитою, составленною из людей, говорящих очень хорошо по-французски (что, впрочем, вовсе неудивительно) и поэтому возбуждавших глубокое участие в наших красавицах, несколько генералов и государственных людей, — один английский лорд, путешествующий из экономии и поэтому не почитающий за нужное ни говорить, ни смотреть, зато его супруга, благородная леди, принадлежавшая к классу blue stockings* и некогда грозная гонительница Байрона, говорила за четверых и смотрела в четыре глаза, если считать стеклы двойного лорнета, в которых было не менее выразительности, чем в ее собственных глазах; *тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов*, путешествовавших на свой счет не далее Ревеля и утверждавших резко, что Россия — государство совершенно европейское и что они знают ее вдоль и поперек, потому что бывали несколько раз в Царском Селе и даже в Парголове».

Серия этих сатирических картин в «Княгине Лиговской» завершается обнажением гоголевского стиля: «*Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением* этого бала, как и всех возможных балов!.. сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки... волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые напрокат из лавки... Я не знаю, но в моих понятиях женщина на бале составляет с своим нарядом нечто целое, нераздельное, особенное; женщина на бале совсем не то, что женщина в своем кабинете, судить о душе и уме женщины, протанцовав с нею мазурку, все равно, что судить о мнении и чувствах журналиста, прочитав одну его статью».

Здесь не только прерывистый, эмоционально приподнятый синтаксис (ср. в «Невском проспекте» Гоголя: «А дамы! — О,

---

* синих чулков (*англ.*). — *Сост.*

дамам еще больше приятен Невский проспект»), но и контрастно-иронический параллелизм парных сопоставлений и соединений, мнимая беспорядочность и стройная согласованность перечисления, симметрия смежных синтаксических и фразеологических рядов, обобщающие комментарии и эпиграмматическая концовка — все это ведет к «Невскому проспекту» Гоголя.

Приемы выбора и подбора вещных деталей, приемы рисовки лиц и обстановки также свидетельствуют о приближении лермонтовского стиля к поэтике гоголевского натуризма. В «Княгине Лиговской» тщательно вырисовываются непривлекательные подробности костюма и внешности. См., например, описание костюма и внешности чиновника Красинского: «На нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель с старым бобровым воротником».<...>

В стиле «Княгини Лиговской» намечаются новые приемы рисовки лиц, носящие печать влияния то пушкинской, то гоголевской манеры. Таков, например, прием портретного изображения, основанный на неожиданном, лишенном внешней последовательности, но характеристическом и остроироническом перечислении свойств и действий персонажа. Этот стиль портрета от Пушкина (ср., например, изображение бригадирши Лариной в «Евгении Онегине») переходит к Гоголю, который усложняет его комическим нагромождением бытовых деталей и придает ему черты романтического гротеска. Так, Гоголь иногда обнажает алогизм сочетания разных свойств характера, представляя шаблонную личность механическим конгломератом типических качеств и действий.

У Лермонтова этот стиль портрета иногда приобретает лаконическую точность фактически исчерпанного указания признаков. Отсюда — ослабленность комической игры, но большая едкость сатирического воспроизведения. Достаточно сопоставить стиль гоголевской характеристики поручика Пирогова в «Невском проспекте» с лермонтовским портретом Горшенкова, «одного из характеристических лиц петербургского общества». У Лермонтова с пластической выразительностью и живописной точностью выписана наружность Горшенкова, между тем как у Гоголя изображение внешности Пирогова вовсе отсутствует. Длинный, остро, но как бы бессистемно подобранный перечень свойств Пирогова и вообще всех молодых людей его сорта Гоголем с внезапной резкостью обрывается. Автор иронически разоблачает потенциальную бесконечность такого перечня качеств: «Но довольно о качествах Пирогова. Человек такое див-

ное существо, что никогда не можно исчислить вдруг всех его достоинств, и чем более в него всматриваешься, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно».

Лермонтовское портретное изображение не так многословно, как у Гоголя. Оно логически замкнуто. Лермонтов стремится к синтезу пушкинской и гоголевской манер портрета. Вот стиль портрета Горшенкова, основанный на пушкинском методе присоединительного перечисления, но гораздо более детализованный: «Он был со всеми знаком, служил где-то, ездил по поручениям, возвращаясь получал чины, бывал всегда в среднем обществе и говорил про связи свои с знатью, волочился за богатыми невестами, подавал множество проектов, продавал разные акции, предлагал всем подписки на разные книги, знаком был со всеми литераторами и журналистами, приписывал себе многие безымянные статьи в журналах, издал брошюру, которую никто не читал, был, по его словам, завален кучею дел и целое утро проводил на Невском проспекте. Чтоб докончить портрет, скажу, что фамилия его была малороссийская, хотя вместо Горшенко он называл себя Горшенков» *.

В «Княгине Лиговской» использован и другой прием портретного изображения, еще более типичный для гоголевской манеры. Это — портрет, составленный из смеси чужих мнений. В этом стиле Лермонтов рисует Катерину Ивановну Негурову:

«<...> Катерина Ивановна была дама не глупая, по словам чиновников, служивших в канцелярии ее мужа; женщина хитрая и лукавая, во мнении других старух; добрая, доверчивая и слепая маменька для бальной молодежи... истинного ее характера я еще не разгадал; описывая, я только буду стараться соединить и выразить вместе все три вышесказанные мнения... и если выйдет портрет похож, то обещаюсь идти пешком в Невский монастырь — слушать певчих!..» <...>

Лермонтов видел в гоголевском стиле острое орудие социальной сатиры. Но он был далек от того, чтобы рабски копировать гоголевскую манеру художественного изображения. Отношение Лермонтова к поэтике Гоголя очень свободное. Элементы

---

* Ср. у Гоголя в «Старосветских помещиках» характеристику «тех низких малороссиян, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал и *торжественно прибавляют к фамилии своей*, оканчивающейся на *о*, слог *въ*».

гоголевского стиля лишь примешиваются к основной аналитической и глубоко интеллектуальной стихии лермонтовского языка. Они как бы вкраплены местами в совсем иной стилистический план отражения действительности. Так, очень характерно, что в творчестве Лермонтова гоголевские приемы сближаются с отражениями стиля В. Ф. Одоевского при сатирическом изображении светского общества. На диалогической речи «Княгини Лиговской» и сопровождающих ее ремарках автора заметно влияние не только Гоголя, но и В. Ф. Одоевского, с его излюбленным приемом куклы-автомата*. Например:

«Дипломат взбеленился:

— Какие ужасные клеветы про наш милый город, — воскликнул он, — а всё это старая сплетница Москва, которая из зависти клевещет на молодую свою соперницу.

При слове "старая сплетница" разряженная старушка затрясла головой и чуть-чуть не подавилась спаржею».

Еще более машинизирован в духе В. Ф. Одоевского образ «молчаливой добродетели», уморившей двух мужей.

«Молчаливая добродетель пробудилась при этом неожиданном вопросе, и страусовые перья заколыхались на берете. Она не могла тотчас ответить, потому что ее невинные зубки жевали кусок рябчика с самым добродетельным старанием: все с нетерпением молча ожидали ее ответа. Наконец она открыла уста <...>».

В том же сатирическом стиле, восходящем к манере В. Ф. Одоевского, набрасывается портрет длинного дипломата, «говорившего по-русски хуже всякого француза», в таком роде: «Эти здания, которые *с первого взгляда вас только удивляют как все великое*, со временем сделаются для вас бесценны, когда вы вспомните, что здесь развилось и выросло наше просвещение, и когда увидите, что оно в них уживается легко и приятно. <...> здесь *все, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собралось, чтоб подать дружескую руку*

---

* Смешение повествования с бытовым сказом в «Княгине Лиговской» не могло не отразиться и на построении речи персонажей. Социально-характеристические различия устной речи у Лермонтова гораздо больше вовлекаются в строй диалога, чем, например, у Пушкина. Ср. также такие разговорные слова, выражения и формы в составе повествовательного стиля «Княгини Лиговской»: «*давешний* противник»; «толстую, рябую *девицу*», «стали над ним *подсмеиваться*»; «<...> и Печорин на него *взбесился*»; «После *многого плаканья и оханья* <...>»; «пышные *платьи*»; «Дипломат *взбеленился*»; «<...> и продолжал *уписывать* соус <...>» и т. п.

Европе <...>. Так высокопарно и мудрено говорил худощавый дипломат, который имел претензию быть великим патриотом».

Таким образом, сатирически рисуя высший свет, Лермонтов прибегает к гофмановскому приему изображения людей в виде манекенов и кукол, с явной ориентацией на стиль В. Ф. Одоевского.

<...> Лермонтов в работе над прозаическим стилем свободно комбинирует приемы наиболее оригинальных писателей своей эпохи. Поэтому интерес к Гоголю вовсе не отражал уклона Лермонтова к натуральной школе. <...>

4

Гораздо труднее учесть и воспроизвести пушкинское начало в стиле «Княгини Лиговской». Пушкинский прозаический стиль здесь ощущается как та литературная основа, к которой восходит индивидуальное творчество Лермонтова, и вместе с тем как та художественная норма, к преодолению которой оно стремится. В «Княгине Лиговской» можно отметить ясные отзвуки мотивов «Пиковой дамы». Так, Красинский у подъезда дома баронессы Р* (гл. IX) несколько стилизован под Германна, и в лермонтовском языке здесь очень заметны отражения пушкинской повествовательной манеры.

«С 11-го часа вечера кареты, одна за одной, стали подъезжать к ярко освещенному ее подъезду: по обеим сторонам крыльца теснились на тротуаре прохожие, остановленные *любопытством и опасностию быть раздавленными*. В числе их был Красинский: прижавшись к стене, он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами, *которых длинные лакеи осторожно вытаскивали из кареты*, на молодых людей, *небрежно выскакивавших* из саней на гранитные ступени, и множество мыслей теснилось в голове его. “Чем я хуже их? — думал он. Эти лица, бледные, истощенные, искривленные мелкими страстями, ужели нравятся женщинам, которые имеют право и возможность выбирать? Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота, ум и сердце? О, я буду богат непременно, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость”».

Вообще, отдельные части «Княгини Лиговской» почти без остатка могут быть сведены к приемам пушкинской художественной прозы, к ее синтаксису и даже к ее словарному

строю. Но отпечаток иной индивидуальной экспрессии и идеологии очевиден и в этих частях. В них гораздо больше дробности, расчлененности и вместе с тем описательного психологизма. Они менее динамичны и менее обобщены, чем пушкинская проза. Вот иллюстрации:

«Когда чиновник очнулся, боли он нигде не чувствовал, но *колена у него тряслись еще от страха*; он встал, облокотился на перилы канавы, стараясь прийти в себя; *горькие думы овладели его сердцем, и с этой минуты перенес он всю ненависть, к какой его душа только была способна, с извозчиков на гнедых рысаков и белые султаны.*

Между тем белый султан и гнедой рысак пронеслись вдоль по каналу, поворотили на Невский, с Невского на Караванную, оттуда на Симионовский мост, потом направо по Фонтанке — и тут остановились у богатого подъезда, с навесом и стеклянными дверьми, с медной блестящею обделкой».

Ср. у Пушкина в «Станционном смотрителе»: «В этот самый день, вечером, шел он по Литейной, отслужив молебен у Всех Скорбящих. Вдруг промчались перед ним щегольские дрожки, и смотритель узнал Минского. Дрожки остановились перед трехэтажным домом, у самого подъезда, и гусар вбежал на крыльцо».

Однако в стиле «Княгини Лиговской» пушкинский строй повествования нередко нарушается отчасти влиянием гоголевской манеры, но еще больше отвлеченно-аналитическими замечаниями и комментариями автора, его обобщающими сентенциями.

«Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека; видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости».

«...*Но* таких обществ у нас в России мало, в Петербурге еще меньше, вопреки тому, что его называют совершенно европейским городом и владыкой хорошего тона».

«*Но* я догадываюсь, что эти размышления должны быть тяжелы, несносны для самолюбия и сердца — если оное налицо имеется, *ибо* натуральная история нынче обогатилась новым классом очень милых и красивых существ — именно классом женщин без сердца».

«<...> *Ибо* и в то время студенты были почти единственными кавалерами московских красавиц, вздыхавших невольно по эполетам и эксельбантам, не догадываясь, что в наш век эти блестящие вывески утратили свое прежнее значение».

Вне круга описаний, рассуждений и психологических медитаций Лермонтов чаще всего остается верен пушкинскому принципу быстрого повествования, основанного на смене коротких, глагольных синтагм (не больше 15—18 слогов). <...>

Пушкинское влияние сильнее всего отражается в принципах группировок и соединений слов и словесных единств, в «иерархии предметов»[4]. Утвержденный Пушкиным прием «сдвинутых», присоединительных сочетаний слов, фраз, синтагм[5] не только воспринимается Лермонтовым, но и развивается им еще дальше в разных направлениях (быть может, под воздействием Вельтмана и Гоголя). Например:

«Дамы, закутавшись и прижавшись к стенам, и заслоняемые медвежьими шубами мужей и папенек от дерзких взоров молодежи, дрожали от холоду — *и улыбались знакомым*»;

«<...> она с досадою и вместе тайным удовольствием убивала их надежды, останавливала едкой насмешкой разливы красноречия — *и вскоре они уверились, что она непобедимая и чудная женщина* <...>» — и т. п.

Ироническая окраска, изменчивая, то неуловимая, мимолетная, то выступающая резко и неожиданно, придает своеобразный колорит повествованию и тоже сближает лермонтовский стиль с пушкинским. Например:

«<...> наконец неожиданная мысль *прилетела к нему свыше* <...>»; «Маленький Меркурий, гордясь великой доверенностию господина, стрелой помчался в лавочку; а Печорин велел закладывать сани и через полчаса уехал в театр; *однако в этой поездке ему не удалось задавить ни одного чиновника*» — и т. п.

Пушкинское начало сказывается и в строе лермонтовского диалога. Короткие реплики, их логически стройное движение — при разнообразии экспрессии, индивидуальное, глубоко характеристическое соотношение слов с лаконическими обозначениями жеста и мимических движений, прозрачность и типичность устной речи, свободной от книжных примесей, — все это свидетельствует о продолжении и развитии пушкинской художественной системы (быть может, не без примеси влияния Грибоедова). Но затейливая игра светского остроумия и каламбуров в составе диалога, подчеркнутая афористичность реплик обнажают режиссерский замысел автора, стиль которого свободно врывается в речь персонажей. <...>

Глубоко индивидуальное своеобразие лермонтовского стиля, его резкие отличия от пушкинского сразу же выступают там, где быстрое повествование переходит в характеристическое

описание. Так, весь стиль изображения Печорина явно противопоставлен пушкинской манере характеристики[6]. Характер, воспроизводимый Пушкиным, никогда не демонстрируется читателю в анатомическом разрезе. Быстро, немногими тонкими штрихами намечаются его общие контуры. А затем образ героя начинает двигаться по разным линиям сюжета, окутанный плотной атмосферой разнородных субъективных намеков, и является в разных ситуациях — в изменчивом освещении. Сложность и противоречивость психологической природы характера чрезвычайно ярко выступают в этом динамическом раскрытии образа с разных точек зрения. Но психологическое единство личности в пушкинском стиле остается незамкнутым и незавершенным. Между тем уже в стиле «Княгини Лиговской» намечается типично лермонтовская манера детализованного индивидуального портрета, основанного на принципе психофизиологического параллелизма, на тонком психологическом анализе, иногда же и на парадоксальном истолковании отдельных примет как признаков характера.

Характер героя не только изображается, но и комментируется автором. Авторские комментарии чаще всего приобретают яркий отпечаток публицистического стиля. На них лежит колорит общественной сатиры. Стиль становится более отвлеченным, «метафизическим», как говорили в 20—30-х годах. <...>

Открытое вторжение публицистического стиля в строй повествования противоречило художественной манере Пушкина. В статье об «Истории русского народа» Полевого Пушкин старался оправдать и смягчить публицистические мотивы даже в «Истории» Карамзина: «Не должно видеть в отдельных размышлениях насильственного направления повествования к какой-нибудь известной цели». Тенденция должна быть художественно замаскирована и нейтрализована. У Лермонтова — не то. Тут Лермонтов имел русских предшественников в лице Радищева, декабристов, в лице Гоголя, В. Одоевского, Н. Ф. Павлова, но едва ли не в большей степени опирался на французские традиции (Бенжамен Констан, Стендаль и др.). <...>

7

Не подлежит сомнению, что причиной незавершенности «Княгини Лиговской» были пестрота и разнородность того стилистического сплава, который представляли собой язык и композиция этого романа. Частые и резкие переходы от одного

стиля к другому сопровождались постоянными колебаниями позиции автора, его точки зрения. Эти изменения в образе автора мешали углубленной психологической перспективе изображения, нарушали идейное единство произведения. Конечно, еще можно было бы примирить с этим пестрым стилем, как это показал метод Гоголя, путь прямой социальной сатиры, связанный с принципом идеологической схематизации характеров. Принцип идеологической схематизации характеров, ведущий к жанру злободневной публицистической сатиры и развивавшийся Гоголем, а позднее Салтыковым-Щедриным, не вполне соответствовал художественным задачам Лермонтова. Характеристика современной публики в предисловии к «Герою нашего времени» косвенно изображает художественный метод лермонтовского творчества; Лермонтов отказывается от «явной брани», т. е. открытой идеологической сатиры в стиле Гоголя: «...современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар». И далее Лермонтов сравнивает свой новый стиль, стиль «Героя нашего времени», с дипломатическим языком, в отношении которого «несчастная доверчивость <...> к буквальному значению слов» вовсе неуместна. Пониманию мотивов лермонтовского отказа от стиля «Княгини Лиговской», пониманию дальнейших творческих исканий Лермонтова может помочь параллель с Л. Толстым.

24 октября 1853 г. Толстой записал в своем дневнике: «<...> главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении. — Но бывают и такие сочинения, в которых автор аффектирует свой взгляд или несколько раз изменяет его. Самые приятные суть те, в которых автор как будто старается скрыть свой личный взгляд и вместе с тем остается постоянно верен ему везде, где он обнаруживается. Самые же бесцветные те, в которых взгляд изменяется так часто, что совершенно теряется»[7].



Е. Н. МИХАЙЛОВА

Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения

<отрывки>

2

С необыкновенной выразительностью и силой воплотил Лермонтов мир идей и переживаний передового человека своей переходной эпохи, «эпохи глубокого отчаяния», «времени “Мертвых душ” в литературе и таких же мертвых душ в жизни» *. Сложившись как поэт в период «безвременья», в пограничной полосе истории, между разгромленными силами дворянской революционности и еще не сформировавшимися силами революционной крестьянской демократии, в период разложения феодально-крепостнических устоев и отсутствия ясных очертаний нового общества, когда «для человека все старое разрушено, а нового еще нет» **, Лермонтов мощно отразил это «переходное состояние человеческого духа», рвущего путы старых, сковывавших его понятий, но еще не находящего новых положительных основ своего мироотношения. На эту сторону лермонтовского творчества указывает Герцен, когда пишет, что «скептическая потерянность Лермонтова составит лиризм целой эпохи» ***, или П. В. Анненков, характеризующий взгляд Белинского на то, что «единственная поэзия, свойственная на-

---

* *Дудышкин С. С.* Материалы для биографии и литературной оценки Лермонтова (статья при II т. «Сочинений Лермонтова, приведенных в порядок и дополненных С. С. Дудышкиным». СПб., 1860).

** *Белинский В. Г.* «Герой нашего времени» // Белинский В. Г. Избр. соч. М.: Худ. лит., 1934. Т. I. С. 446.

*** *Герцен А. И.* Собр. соч. / Под ред. Лемке. <Пг., 1919.> Т. X. С. 96.

шему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовную немощь, плачевное состояние его совести и духа» *, или Дудышкин, отмечающий, что общество 30-х и 40-х годов видело в Лермонтове «лучшего истолкователя своих безвыходных чувств» **. Личность, поставленная на распутье между старым и новым, высвобождение индивидуума «от естественных связей... которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата» ***, ни у кого в русской литературе не отражены с такой резкостью, как у Лермонтова. Решительное отрицание всяческого средневековья, старозаветных, патриархально-феодальных уз, опутавших человека, ниспровержение дряхлых и цепких предрассудков, посягавших на свободу и равенство индивидуумов, делаются центральной задачей лермонтовского творчества с первых его шагов. Протестующее разоблачение политического гнета ****, крепостного рабства *****, социального неравенства 6*, религиозно-церковной тирании и национального угнетения 7*, захватнических войн 8*, духовного порабощения, уродования и нивелировки человека в «высшем», дворянско-помещичьем, обществе 9*, разоблачение античеловечности современной действительности и отстаивание свободы, равенства, полноты жизни и ценности человеческой личности — в этих основных мотивах лермонтовского творчества обнаруживался как его «дух отрицания» (восстание против социально-политических основ старого общества), так и утверждение им личного начала — две характерно лермонтовские мировоззренческие черты. Выступая защитником и апостолом личности, Лермонтов ополчается против закабаления ее не только в старом, крепостническом, но и в складывающемся

---

* *Анненков П. В.* Литературные воспоминания, Л.: Academia, 1928. С. 251.

** *Дудышкин С. С.* Указ. соч.

*** *Маркс К.* К критике политической экономии. М.: Партиздат, 1935. С. 9.

**** Стихотворения: «О, полно извинять разврат...», «Жалоба турка», «Пир Асмодея», «10 июля 1830 г.» и др.

***** «Вадим», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек».

6* «Испанцы», «Боярин Орша», затем — «Песня про купца Калашникова», «Княгиня Лиговская».

7* «Испанцы».

8* «Измаил-Бей».

9* «Странный человек», «Menschen und Leidenschaften», «Два брата».

буржуазно-капиталистическом обществе; язвительно обнажает безнравственность и античеловечность власти золота, подчинение подлинно человеческих, «естественных» привязанностей соблазнам богатства *.

Уже из приведенного перечня ясен широкий диапазон общественных идей и проблем, волновавших Лермонтова. Но как бы ни важна была для Лермонтова каждая из них, какими бы путями ни возникали они в его сознании, характерно, что мотивировкой их протестующего свободолюбивого освещения неизменно является у него точка зрения личности. В этом сказывается одновременно и сила лермонтовского творчества — его освободительный смысл, — и черты его исторической ограниченности. Так, например, выступая в своих юношеских драмах против крепостного права, Лермонтов разоблачает противоестественность насилия человека над человеком. В крепостном праве Лермонтов видит форму угнетения личности крепостного крестьянина. Но он не мог еще видеть в отношениях барина и мужика отношений паразита-эксплуататора и эксплуатируемого труженика. Поэтому сила лермонтовского негодования в ранних пьесах не проникает еще в глубь изображаемого явления. Вместе с этим в правдивое изображение поместной жизни проникает отвлеченное морализирование и патетическая декламация начинает восполнять недостававшие тогда еще у Лермонтова краски самой действительности.

Так идея личности, вопрос о взаимоотношении личности и общества, приводила Лермонтова к постановке острейших социальных проблем. Но в то же время она обнаруживала и свою недостаточность, поскольку личность понималась Лермонтовым не как «совокупность общественных отношений», но как индивидуум, взятый со стороны его общечеловеческой природы.

Лермонтов, как видно уже из одного перечня объектов его отрицания, на большей части своего творческого пути не видел в окружающей его дворянско-крепостнической действительности ничего, что могло бы быть точкой опоры, положительным началом, что заслуживало бы признания и утверждения. Поэтому понятными делаются слова В. П. Боткина: «Внутренний существенный пафос его (Лермонтова) есть отрицание всяческой патриархальности, авторитета, предания, существующих условий и связей» (письмо к Белинскому от 22 марта 1842 г.).

---

* «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Маскарад».

Поразительно, что Лермонтов чуть ли не единственный из крупнейших русских художников слова*, у кого нет той идеализации поместного патриархализма, которой отдали дань и Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Гончаров, и Толстой.

Творчество Лермонтова свидетельствовало о процессе выпадения индивидуума из системы старых социальных устоев и невключенности его в новое социально-политическое движение при начавшемся кризисе феодальных отношений. Но сила и величие гения Лермонтова заключается как раз в неустанных поисках выхода из бесплодия одиночества и замкнутой в себе субъективности, в его неуклонном пути к народу.

Сознание одиночества индивидуума, оставшегося неприкаянным и бесприютным на перекрестке эпох, под суровыми ветрами истории, нераздельно у Лермонтова с превознесением избранной личности над отвергаемой общественной действительностью. Художественно-стилевым выражением этого высвобождения личности из недр феодальной «демократии неволи» является лермонтовский психологизм. Отражая типические черты своего времени, Лермонтов заостряет художественные средства на углубленном раскрытии внутреннего мира героя**. Лермонтовский герой внес с собою в литературу сложное, смятенное, гипертрофированное сознание человека переходного времени, который поставлен перед необходимостью переоценки ценностей. В произведениях Лермонтова закреплено сознание человека, брошенного в водоворот противоречий, стоящего пред зрелищем краха, разрушения, пред хаотическими обломками своих верований и надежд, человека, ощущающего свою противопоставленность целому миру, свое одиночество атома в распавшейся связи времен. Лермонтовский гуманизм, сложившийся в обстановке разгрома декабризма и торжества реакции, в отличие от оптимистического и «гармонического» гуманизма Пушкина, есть выражение *нарушенной* гармонии человека и мира. Отсюда в нем борение противоречий, дух анализа, ищущая мысль, своеобразный налет гамлетизма.

Доминирующее значение идеи личности повлекло за собой у Лермонтова не только показ героя «изнутри», в его субъективности (психологизм), но и такое подчинение художественного целого раскрытию главного героя, которое приводило к утрате отдельными образами их самостоятельного значения.

* Кроме писателей революционной демократии.

** Стоит только сравнить «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени».

Это «единодержавие героя» с особенной рельефностью сказалось в произведениях раннего периода творчества Лермонтова. Внутренний мир личности выражен у него в этот период не в форме объективного показа переживаний и характера героя, но в форме непосредственно раскрывающегося романтического лиризма. В прямых лирических излияниях, в ярко эмоциональном характере пейзажей, портретов, характеристик, в приподнятости языка, в остроте сюжетных столкновений — во всех элементах художественного произведения властно сказывалась эта диктатура лирического «я», стирающего грань между автором и героем, превращающего все голоса мира в сложный аккомпанемент переживаниям героя и его судьбе. Безудержный, захватывающий поток переживаний, оценок, мыслей, хлынувший в романтическую поэму чрез образ основного героя, преображал действительность, сдвигал ее объективные пропорции, заставлял все тяготеть к герою как центру, уничтожая самостоятельность и объективное значение других персонажей, суживая их количество порой до одного слушателя лирической исповеди. Отсюда и громадное преобладание стихотворных и лирических жанров в творчестве юного Лермонтова, отсюда особенности его излюбленного жанра «байронической поэмы».

Позднее, в творчестве Лермонтова-реалиста, интерес к внутреннему миру личности разрешается уже средствами объективного психологического анализа, служащего познанию людей. При этом расширяется круг героев произведения, они приобретают самостоятельный интерес, переживания главного героя уже не подчиняют себе с такой силой ни мира природы, ни мира человеческого. Человек здесь изображается уже в объективном значении его поступков и в его связях с другими людьми. Уже не только то, что герой «сам думает о себе», но и то, чем он объективно является, становится предметом художественного внимания Лермонтова, раскрывается в поступках героя, в столкновениях с другими персонажами, в движущих мотивах его поведения, извне осмысленных автором. Но тем не менее и здесь сохраняется ведущее значение центрального героя для художественного целого и преобладание психологического метода изображения. Так, «Герой нашего времени» есть монография, посвященная истории незаурядной личности. Странная судьба Печорина, с ее резкими, причудливыми изгибами, его бурный активизм, вовлекающий в свою орбиту судьбы других людей, создает всяческие сюжетные коллизии. Метод психологического анализа, интенсивное развитие психо-

логических мотивировок, сосредоточиваясь в основном на центральной фигуре романа, здесь распространяется и вширь, на второстепенных героев. Но дневник Печорина с его тревожно-страстными и печальными лирическими признаниями, с его насмешливой иронией составляет при этом как бы сердцевину романа.

3

Лермонтовский психологизм знаменовал собою развитие и усложнение индивидуального сознания в русской литературе и жизни. Но в то же время никогда его идейной базой не был на себя обращенный, в себе замкнутый индивидуализм. Общественная направленность передовых стремлений эпохи, питавшаяся неразрешенностью задач антифеодальной революции, ярчайшим образом сказалась на творчестве Лермонтова. Его противопоставленный обществу герой — это личность, ищущая своего величия вне себя, в героических подвигах, в борьбе за великие цели; только волей истории он обречен на бездействие или действия, меньшие, чем его стремления, «безбрежные, как вечность», чем «силы необъятные» его могучего духа.

Если капиталистическая Западная Европа в обстановке господства «бесстыдного чистогана» переживала кризис буржуазно-демократических идеалов свободы, равенства и братства, то в России силы возможной будущей революции только созревали, сгущались настроения протеста и отрицания, и эти освободительные идеи здесь были лозунгами борьбы. Предчувствием грядущих потрясений, жаждой бурь и возмездия была вскормлена в этом предгрозовом ожидании самая драгоценная, чисто лермонтовская особенность его гуманизма: его *активный, действенный характер*. В русской последекабристской литературе именно Лермонтов был поэтом, в котором *активная* сторона художественной идеологии достигла своего предельного выражения.

Активный характер лермонтовского творчества проявляется многообразно: 1) как острота иронического и сатирического разоблачения общества, 2) как утверждение героя-борца, 3) как действенная сила романтической мечты. Но если первая из названных особенностей широко воплощена и в творчестве великого современника Лермонтова — Гоголя, то две последние получают свое наивысшее выражение именно у Лермонтова.

Утверждение человека как героя-борца составляет специфическую черту лермонтовского гуманизма. Пушкинский гу-

манизм был направлен на открытие лучших, светлых сторон человеческой личности, проявляющихся вопреки классовой ограниченности и калечению человека общественными условиями. Проводя своих героев порой сквозь трагические коллизии, жизнеутверждающий гений Пушкина и в испорченных, самовластных и «злых» персонажах открывает светлые начала человечности, бьющие ключом жизненные силы, свободную игру человеческой самодеятельности *.

Гуманизм Гоголя беспощадно обнажает попрание личности в крепостническом обществе и глубочайшее растление, омертвение человека, спутанность его «страшной, потрясающей тиной мелочей». Оружие Гоголя-гуманиста—пронзающее сострадание к униженному брату и «высокий восторженный смех сквозь невидимые миру слезы» над чудовищным превращением человека в обездушенный механизм. В ужасающих, смешных и уродливо-трагических фантомах гоголевских образов великий юморист живописует распад личности, цепенеющей в «коре земности», сливающейся с миром вещей, утрачивающей духовное начало.

В противоположность гоголевскому методу изображения и в отличие от Пушкина Лермонтов воздвигает образ человека в титанизме его стремлений героя и борца. Личность дана Лермонтовым в ее противоборстве целому миру, в действенном отрицании всего, сковывающего свободу ее великих стремлений. Человек Лермонтова находится в состоянии непрерывной войны против установлений «божеских» и человеческих, бесстрашно разрывая сословные и классовые путы национально-расовых, семейных, моральных запретов, «кощунственно» подымая руку против величайшей из порабощающих человека фикций — деспотической фикции божества. Недаром излюбленными героями его произведений являются демонические мстители и богоборцы. Лермонтовский герой в своем отверженном величии непримиримо восстает против окружающей его действительности. Правда, максимализм его бунта является не только сильной стороною его протеста, но также и показателем слабости этого восстания одиночки, который среди окружающих не видит для себя союзников в борьбе, о котором сказано, что «ничего во всей природе благословить он не хотел». Однако зрелый Лермонтов, гениально предвосхищая новое воссоединение личности с коллективом в обращении к русской народной

* Ср., например, Бориса Годунова, даже Троекурова в «Дубровском» и т. д.

массе, становится на путь обретения реальной социальной почвы для борьбы за подлинно человеческие идеалы. Но как в зрелом творчестве реалиста, так и в романтической поэзии своей Лермонтов со всей правдой типичности отразил существенные черты эпохи. Мало того, он дал в руки современников духовное оружие неумирающего, несдающегося действенного протеста. Ни пушкинский человек, хранящий богатство жизненных сил под личиной обыденности, ни гоголевский раздавленный, автоматизированный, обездушенный человек не могли ответить на этот запрос эпохи. Лермонтовский «исполинский взмах, демонский полет, с небом гордая вражда» * являются апогеем человеческих дерзновений в русской литературе первой половины XIX века.

Лермонтов раскрывает максимальные силы и возможности человека, показывая его в наивысшем самоутверждении — в действии. При этом, соответственно особенностям эпохи, действие приобретает у него характер не положительного созидания, но действенного отрицания, активного протеста. Это выражается в остроте конфликтов в сюжетах его произведений, в их событийности и драматизме. Героическое «борение» — душа лермонтовского творчества. «Трудно теперь понять всю ту ненависть к постыдному бездействию, к апатии русского общества, ненависть, которую питала в юношах поэзия Лермонтова», — вспоминает Дудышкин в 60-х годах. Прометеевское восстание против сущего осложняется в лермонтовском человеке борьбой противоборствующих сил в нем самом. Лермонтовский человек отличается от обычных персонажей литературы 30-х годов и этой своей противоречивой внутренней сложностью, и интенсивностью своих страстей, и напряженно-волевым характером, действенностью своих стремлений. К этому времени образы «среднего», «рядового», «обыкновенного» человека проникают в литературу, появляясь то в «светских повестях» в образе «доброго малого», завсегдатая салонов, то в образах непритязательного мелкого чиновника, провинциального помещика, купца, мещанина, в повестях М. Погодина, Ушакова, в бытовых рассказах Н. Полевого и других «сочинителей», писавших для массового читателя. Проникновение капиталистических отношений в недра русской жизни сопровождалось не только высвобождением личности, но и растлевающим, гибельным влиянием духа «чистогана» на человека и

* *Белинский В. Г.* Письма / Под ред. Ляцкого. <Пг., 1914.> Т. II. С. 284 (письмо к В. П. Боткину от 17 марта 1842 г.).

общество: нивелировка и измельчание личности, изоляция индивидуума от социального коллектива, раздробленность, узость «частных» интересов, вытеснивших идеи «целого», общего, великого, — все это свидетельствовало о приближении века «буржуазной прозы» с ее засильем обыденного и господством посредственности. Эти явления и отражены в русской литературе упрочением в ней «рядового» человека в качестве ее «героя», усилением бытовизма, появлением чисто описательных «физиологий» частной жизни*.

У третьеразрядных беллетристов, принимавших как этот мир «буржуазной прозы», так и весь существующий общественный строй, изображение «среднего», «обыкновенного» человека сочеталось с идейным убожеством и художественной примитивностью. Наоборот, у великих передовых писателей — Пушкина и Гоголя — образ рядового героя вырастал в огромную социальную проблему, проблему «маленького человека», задавленного всем гнетом современных общественных условий. Покоящаяся на отрицании устоев современного общества тема «маленького человека» у Пушкина и Гоголя была громадным шагом вперед, в сторону демократизации литературы и насыщения ее гуманистическими идеями. Протестующее, отрицательное отношение как к миру «буржуазной прозы», так и к угнетению человека крепостническим строем объединяло творчество Пушкина и Гоголя с творчеством Лермонтова. Защитники и провозвестники прав мелкого человека оказывались в одном лагере с поэтом титанических дерзаний, утверждающим человека-борца и героя.

Пушкин и Гоголь, с одной стороны, Лермонтов — с другой, выражали две разные стороны единого, но противоречивого процесса высвобождения человека в период ломки феодального строя и нивелировки личности новым миром капиталистических отношений.

Уродование человека капиталистическими отношениями и изоляция личности от целого не могли зайти далеко в России 30—40-х годов, где эти отношения только складывались. С другой стороны, неразрешенность задач буржуазно-демократической революции ставила перед лучшими людьми общества великие сверхличные цели. Поэтому в русской литературе 30—40-х годов наряду с появлением среднего рядового человека не исчезает героическая традиция, воплощавшая порыв от

* Особенное развитие свое в русской литературе «физиология» получает в 40-х годах.

повседневного и «частного» к великому и общему. Лучшим ее представителем и является Лермонтов, объединивший в своей поэзии героические идеалы декабристской революционности с миром переживаний конкретной исторической личности переходной поры. <...>

6

<...> Реалистические тенденции были заложены в характере самого общественно-активного лермонтовского романтизма. Отрицание общественной среды, противоположной герою, сопровождалось у Лермонтова осознанием реальных отрицательных сторон изображаемого общества. С другой стороны, романтический лермонтовский герой, закутанный в живописные одежды исторической или географической экзотики, за своей величественной позой непонятого и презирающего весь мир бунтаря-одиночки, под своими «загадочными», то неистовыми, то «охладелыми» переживаниями скрывал подлинные типические черты передового человека поколения 30-х годов. Основное же препятствие к решительному переходу Лермонтова от романтизма к реализму заключалось в разрыве и противопоставлении героя и общества, в разрыве субъективных стремлений, с одной стороны, и объективной их *обусловленности*, их общественного *значения* и *возможностей их реализации* — с другой. Загадочный, сложный, могучий внутренний мир героя и его «роковая» судьба оставались необъясненными, беспричинными, абстрактными. Общественная действительность оказывалась ни в чем не отвечающей стремлениям героя, не заключавшей в себе никаких точек опоры ни для успешности борьбы героя, ни для воплощения его положительных идеалов. В романтических произведениях Лермонтова герой показан так, что его стремления и эмпирически данная жизнь общества движутся как бы в двух разных, ничем не связанных друг с другом кругах закономерностей. Пересечение их происходит лишь во взрыве конфликтных столкновений активной воли героя с тупой силой общественных условий, о которые разбиваются его стремления.

Предпосылки реалистического освоения действительности, содержавшиеся в лермонтовском романтизме, развивались сначала в двух обособленных формах: во-первых, как движение к реализму в изображении *общества*, во-вторых, как движение к реализму в изображении *героя*. Трудность заключалась в том,

чтобы сомкнуть эти два начала — субъективное и объективное, героя и общество — в кругу единых объективных закономерностей, охватить их в единой, целостной концепции действительности. Это значило бы раскрыть как объективную обусловленность, так и общественный смысл стремлений и судьбы героя.

Легче и быстрее далось Лермонтову углубление реалистических моментов в показе жизни общества. Протест против многостороннего угнетения человека при дворянско-крепостническом строе помогал Лермонтову правдиво схватывать типические черты и «поражать пороки современного общества с тою широтой взгляда, какой до него не обнаружил ни один из русских поэтов» *. Непосредственный же опыт жизни, протекавшей у Лермонтова в основном в среде господствующего класса, давал материал для воплощения этих типических черт в живых убедительных образах. Благодаря этому Лермонтов довольно быстро проделывает путь от поверхностного осмеяния представителей светского круга в полудетских «Портретах» (1829) и «Булеваре» (1830), через романтическую критику «света», сочетающуюся с разоблачительными фрагментами помещичьего быта в юношеских драмах («Menschen und Leidenschaften», 1830; «Странный человек», 1831), к острой типизации и конденсированности гротескно-реалистических образов «Маскарада» (1834—1835), к лирико-публицистической характеристике своего поколения в «Смерти поэта» (1837) и «Думе» (1838), к широкой, свободно начертанной, выпуклой картине усадебного и уездно-городского дворянско-чиновничьего круга в «Казначейше» (1837) и «Сашке» (1838). Правда, лермонтовская картина общества неполна и одностороння: он берет из действительности только подлежащее отрицанию и не находит ничего положительного (что можно было бы обнаружить вне жизни дворянского круга). Для Лермонтова видимы и доступны силы социального разъединения, но от него скрыты силы, *объединяющие* людей в социальном единстве. Только к концу жизни, как сказано, Лермонтов приходит к поискам единства личности с народом. Однако, несмотря на указанную неполноту картины, типическое обобщение Лермонтовым существенных черт крепостнического строя, показ жизни дворянско-помещичьей верхушки остается глубоко верным, соответствующим исторической правде.

---

* *Добролюбов Н.А.* О степени участия народности в развитии русской литературы // Добролюбов Н. А. Сочинения. СПб., 1871. Т. IV. С. 604.

Иначе обстоит дело с развитием реализма в изображении главного героя. Даже тогда, когда общественная рамка, внутри которой он живет и действует, показана реалистически, сам герой, а особенно его внутренний мир, долго еще раскрывается Лермонтовым лишь при помощи субъективно-лирического метода, «изнутри», т. е. с точки зрения собственной оценки героем своих переживаний и стремлений, а не «извне», с точки зрения объективного общественного смысла его целей, его деятельности и судьбы. Лермонтов как бы верит герою на слово, показывая то, что последний «сам о себе думает», а не то, чем он на деле является. Отсюда приподымание героя над обществом даже в тех случаях, когда со стороны автора имеются уже элементы критики героя, как, например, в «Маскараде» в обрисовке Арбенина. Критика властного эгоизма Арбенина, его жестокости, безысходности его пессимизма не снижает демонического величия, мрачного блеска, которым окружен этот сильный, гонимый «роком» человек, возвышающийся над мелким миром шулеров, карьеристов, светских франтов, сплетников, жрецов золотого тельца. Поэтизация и героизация Арбенина потребовала и романтических красок для его обрисовки, несмотря на реализм в изображении общества. Наконец, даже в случае, когда Лермонтов показывает внешнее поведение героя с неприкрашенной правдой, даже с натуралистической утрировкой «низменных» сторон, он оставляет в неприкосновенности романтическую поэтизацию самой сердцевины его личности, его внутреннего мира. Так обстоит дело с Сашкой, циническим «гулякой праздным», если брать его извне, и высокой «избранной натурой», если обратиться к его внутреннему миру («он был рожден под гибельной звездой, с желаньями, безбрежными как вечность»).

Во всех указанных случаях Лермонтов не освобождается вполне от романтической манеры письма, с ее субъективизмом, патетикой, «живописностью» в обрисовке героя, чей образ он подымает высоко над отверженным миром. Даже самое внедрение реалистически и тем более натуралистически выписанных кусков жизни только обостряет контраст между героем и действительностью, не разрушая, но укрепляя тем самым романтический характер художественного целого. И «Маскарад», и «Сашка» остаются произведениями в основе романтическими, поскольку герой (его внутренний мир) приподнят над окружающей действительностью, отталкивается от нее и противопоставлен ей. Полноты реалистического изображения героя Лермонтов достигает лишь там, где переходит к показу поведения,

судьбы и внутреннего мира героя как части объективной общественно-исторической действительности. Таков «Герой нашего времени» — вершина лермонтовского реализма.

7

<...> «Герой нашего времени» — завершение мучительных раздумий поэта, раздумий всей его жизни над проблемой «личность и общество». И в то же время этот роман — предвестие нового этапа в творческом развитии Лермонтова. Призывая, как и прежде, к борьбе против современного общества, Лермонтов впервые вполне осознает своего героя как часть общественной действительности. Противопоставляя, как и прежде, выдающуюся личность обществу, Лермонтов впервые подвергает его проверке на оселке самой действительности, оценивает его с помощью объективных критериев. «Герой нашего времени» свидетельствует о процессе перехода Лермонтова от точки зрения одинокой, стоящей над всем личности к гуманистической защите прав и достоинства *многих* (правда, эти многие еще не объект социального угнетения, не представители масс, а только лишь страдающие люди вообще). От сосредоточенности на внутреннем мире стремлений героя Лермонтов переходит к раскрытию общественно-исторической обусловленности и общественно-исторической функции его характера, его судьбы, его идей и поступков. «Герой нашего времени» — торжество реалистического метода как в изображении героя, так и в изображении его человеческого окружения. Это не только крупнейшее явление психологического реализма, но и общественно-проблемный роман. Преодоление индивидуализма намечается Лермонтовым в «Герое нашего времени» пока лишь через утверждение общегуманистических принципов. Точка зрения личности еще не углублена здесь до сознательно проводимой точки зрения «народа», до последовательно революционной защиты интересов угнетенных масс. Но демократическая тенденция в разработке темы («Бородино», «Валерик»), смутная, мощная тяга к народной, крестьянской России («Родина») намечали этот путь движения поэта к народу. Демократические устремления Лермонтова последних лет вытекали и из давно сроднившейся с лермонтовским свободолюбием горячей защиты им идеи равенства*, и из все углублявшегося от-

* «Испанцы», «Боярин Орша», «Песня про купца Калашникова», «Княгиня Лиговская» и др.

рицания официальной России поэтом*, и из неудовлетворенности позицией романтического одиночества. Бессмысленная насильственная смерть оборвала процесс перехода «наследника декабризма» к демократической революционности, перехода, обещавшего новые черты в художественном облике Лермонтова, новое творческое его восхождение.



---

* «Прощай, немытая Россия...», «Родина».

И. И. ВИНОГРАДОВ

Философский роман Лермонтова

Царство истины есть обетованная земля,
и путь к ней — аравийская пустыня.

В. Г. Белинский. «Герой нашего времени».
Сочинение М. Лермонтова

1

Время, последовавшее за 1825 годом, было жестоко и мрачно. «Понадобилось не менее десятка лет, — пишет Герцен, — чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении порабощенного и гонимого существа». Высшее общество при первом же ударе грома, разразившегося над его головой после 14 декабря, быстро «растеряло слабо усвоенные понятия о чести и достоинстве. Русская аристократия уже не оправилась в царствование Николая, пора ее цветения прошла; все, что было в ней благородного и великодушного, томилось в рудниках или в Сибири», — те, что остались, — «испуганные, слабые, потерянные — были мелки, пусты; дрянь александровского поколения заняла первое место: они мало-помалу превратились в подобострастных дельцов, утратили дикую поэзию кутежей и барства и всякую тень самобытного достоинства; они упорно служили, они выслуживались... Казарма и канцелярия стали главной опорой николаевской политической науки». Всюду, насколько хватало глаз, медленно текла «глубокая и грязная река цивилизованной России, с ее аристократами, бюрократами, офицерами, жандармами, великими князьями и императором, — бесформенная и безгласная масса низости, раболепства, жестокости и зависти, увлекающая и поглощающая все...»

Эту повседневную реальность можно было презирать, но с нею трудно было не считаться. Она напоминала о себе настойчиво и ежечасно, она вставала глухой мертвой стеной на пути лучших стремлений, благороднейших помыслов; для мысли, пробивавшейся сквозь нее к истине, она таила множество опасных ловушек и безнадежных тупиков — все в ней было приспособлено к тому, чтобы служить надежным кладбищем свободного сознания. Торжествующий, укоренившийся, казалось, навсегда распорядок жизни всероссийской казармы-канцелярии отнимал всякую веру в целесообразность служения добру, в грядущее его торжество.

Удивительно ли, что судьбы большинства образованных, мыслящих людей эпохи оказались поразительно сходными?

Положение тех, кому выпало жить в эпохи, подобные николаевской, достаточно хорошо известно, и кажется, знаменитая формула Герцена определяет его вполне и точно: «Цивилизация и рабство — даже без всякого лоскутка между ними, который помешал бы раздробить нас физически или духовно меж этими двумя насильственно сближенными крайностями! Нам дают широкое образование, нам прививают желания, стремления, страдания современного мира, а потом кричат: “Оставайтесь рабами, немыми и пассивными, иначе вы погибли”...»

Разве трагизм этой ситуации не уготавливает одну и ту же безотрадную судьбу всем, кто не находит, как говорит Герцен, «ни малейшего живого интереса в этом мире низкопоклонства и мелкого честолюбия», но, однако же, именно в этом обществе принужден влачить свое существование? На что мог употребить свои силы, свою жизнь, чем мог наполнить свое существование человек, которому единственным результатом борьбы представлялось бессмысленное погребение заживо в казематах какой-нибудь крепости, а служить для того, чтобы выслуживаться, он все-таки не желал, как не желал и опуститься до полного одичания, погибнуть в кабаках или в домах терпимости?..

Каждая эпоха рождает свой господствующий тип человеческой личности — в том числе и среди умственно развитой, мыслящей его части. И сходные эпохи — сходных героев. Господствующим типом эпох безвременья, особенно таких, что длились долго и отличались особенной мрачностью, всегда был тот тип человеческой личности, который известен у нас, в истории русской общественной мысли, под горьким названием «лишнего человека».

Григорий Александрович Печорин, с которым познакомилось русское общество в 1839—1840 годах, всецело принадлежит, конечно же, к этому типу. Перед нами молодой, двадцатипятилетний человек, бесцельно разменивающий свою жизнь в «страстях пустых и неблагодарных», с отчаянием задающий себе один и тот же мучительный вопрос: «Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения...»

Герцен писал о своем поколении — том поколении, к которому принадлежал и Печорин: «...все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предпочитаем быть чиновниками или помещиками. Цивилизация нас губит... заставляет переходить от чудачества к разгулу, без сожаления растрачивать наше состояние, наше сердце, нашу юность в поисках занятий, ощущений, развлечений, подобно тем ахенским собакам у Гейне, которые, как милости, просят у прохожих пинка, чтобы разогнать скуку. Мы занимаемся всем: музыкой, философией, любовью, военным искусством, мистицизмом, чтобы только рассеяться, чтобы забыть об угнетающей нас огромной пустоте».

Печорин не предается мистицизму, не занимается музыкой, не изучает философию или военное искусство. У него деятельная душа, требующая движения, воли, энергического жизневыявления, — он предпочитает подставлять лоб чеченским пулям, он готов на все, чтобы похитить приглянувшуюся ему горянку и добиться ее любви, он планомерно и изобретательно преследует молоденькую княжну Мери, он развлекается кознями своих врагов, рискует жизнью ради мелькнувшего вдруг желания проверить на собственном опыте, есть ли и вправду фатальное предопределение судьбы...

Но что же и это все, если не поиски какого-то выхода, если не попытка как-то рассеяться, забыть об угнетающей «огромной пустоте»? Печорина тоже преследует *скука*; тяжелый, проницательный взгляд его, который «мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен», скользит по окружающим с холодным безразличием, и сознание, что жить такой жизнью вряд ли «стоит труда», оставляет ему утешение разве лишь в горькой иронии над самим собой: «А все живешь — из любопытства: ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!»

Да, и судьбой своей, безотрадной и горькой, и всем складом внутреннего мира Григорий Александрович Печорин принадлежит своему времени. Типический характер последекабрист-

ской эпохи, «лишний человек» тридцатых годов — таким он прочно закрепился в нашем сознании еще со школьной скамьи, таким привычно представляем мы его себе... В этом нет ничего удивительного.

Но ведь столь же привычным, кажется, стало уже для нас и то чувство некоего снисходительного сожаления, с которым говорим мы о Печорине и его собратьях, — не так ли?

Еще бы!.. Эти «лишние люди» не сумели найти достойного применения своим силам, тогда как применение это *можно* было найти!.. Мы ведь отлично знаем теперь, что, как ни ужасна была моровая полоса, протянувшаяся за 1825 годом, время это для русского освободительного движения даром не пропало. Мы знаем, что если оно и казалось тогда мертвым безвременьем, то только казалось, и Герцен был прав, сказав, что хотя будущие поколения «не раз остановятся с недоумением» перед этим «гладко убитым пустырем, отыскивая пропавшие пути мысли», однако мысль, в сущности, не прерывалась: «по-видимому, поток был остановлен, Николай перевязал артерию, кровь переливалась проселочными тропинками».

Да, столетняя историческая перспектива, открытая нашему сегодняшнему взору, позволяет увидеть достаточно отчетливо, что и «Философическое письмо» Чаадаева, и статьи Полевого, и теоретические споры в кружках Станкевича и Герцена, и литературно-критическая публицистика Белинского — все это было именно движением вперед, упорным и неостановимым, что по всем этим «проселочным тропинкам» передовой мысли шло духовное развитие общества, подготовившее революционный подъем шестидесятых годов. И что из того, что людям николаевской эпохи увидеть это было значительно труднее?..

Конечно, мы всегда готовы принять во внимание это смягчающее их вину обстоятельство. Мы понимаем, что в этом была не только вина их, но и беда: подспудная, совершавшаяся, как говорит Герцен, глубоко под поверхностью общества работа передовой мысли давала знать о себе глухо и редко, видимые проявления ее могли казаться и действительно казались по большей части лишь случайными и запоздалыми отголосками давно усмиренной бури, прощальным приветом прошлого, но не ободряющим залогом будущего. И сохранить в себе веру в это будущее вопреки всей безотрадности реальных, ежедневных впечатлений, найти в себе силы если не для прямой политической борьбы, то для деятельного труда во имя грядущего торжества истины, свободы, гуманности — было делом чрезвычайно трудным. Для этого нужно было не только благородное

сердце. Для этого нужно было пройти долгий и мучительный искус мысли, нужно было достигнуть той глубины и ясности исторического предвидения, при которой вера в будущее обретает надежную основу выношенного убеждения: нужно было суметь увидеть реальные пути борьбы и служения истине. Мы понимаем, что пример лучших людей николаевской эпохи, сумевших увидеть эти пути, это пример очень немногих, — полагать, что все могли стать Белинскими, Герценами и Огаревыми, было бы наивным доктринерством.

Но ведь все же пример этот существует, он перед глазами!.. Вооруженные сегодняшним нашим знанием исторической перспективы, мы не упускаем возможности укоризненно сравнить «лишних людей» тридцатых годов с теми, кто даже и в те беспросветные годы сумел найти пути борьбы с гнусной российской действительностью, сумел прожить жизнь достойно и осмысленно...

Что ж, не будем спорить: несомненное историческое превосходство лучших людей эпохи над Печориным и его собратьями и в самом деле очевидно. Но вот ведь вопрос: означает ли оно, что нам и вообще можно отставить в сторону жизненный опыт «лишних людей» за его малозначительностью, не утруждать себя поисками чего-либо ценного и поучительного в нем, раз уж история оставила нам куда более высокие и благородные образцы духовного героизма людей того времени? Только ли того заслуживают горькие судьбы Печориных и Онегиных, чтобы отнестись к ним лишь как к исторически характерному факту, требующему, в лучшем случае, сочувственного понимания и объяснения, но полностью ушедшему в прошлое?

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
    Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
        Над промотавшимся отцом...

Чувства, заставившие Лермонтова написать эти строки, вынести этот жестокий приговор своему поколению, понятны. Но что же, — неужели и нам, сегодняшним людям, остается обратить к поколению Печорина лишь такое же беспощадное «нет», воспользоваться горьким, негодующим призывом поэта как формулой окончательного приговора? Неужели и вправду прошло это поколение по жизни «без шума и следа»? Неужели

в страданиях и сомнениях «лишних людей» и в самом деле нет «мысли плодовитой», а духовный опыт прожитой ими жизни так ничего и не оставил человечеству? Неужели же таков и герой знаменитого лермонтовского романа?..

2

Отчетливо помню то странное, беспокойное ощущение, с которым я читал в первый раз «Героя нашего времени», — это было, как, видимо, и у многих других, в восьмом классе средней школы — «согласно программе». На уроках мы препарировали образ Печорина как своего рода наглядное пособие, призванное «закрепить» в нашей памяти схему исторической эволюции эпох: двадцатые годы — пора радужных надежд, революционного энтузиазма, декабристских идей; тридцатые — крушение иллюзий, разочарование в революционных идеалах, пессимизм и отчаяние. В качестве приспособленной для этой цели образной иллюстрации Печорин представал перед нами примером незаурядного по своей «природной одаренности» человека, не нашедшего в условиях тридцатых годов приложения своим благородным стремлениям, не сумевшего вырваться из-под мертвящего влияния светского общества и превратившегося поэтому в «умную ненужность», в «нравственного калеку». Закрепить за лермонтовским героем соответствующее место в галерее «лишних людей» — где-то между Онегиным, с одной стороны, и Бельтовым, Рудиным, Обломовым, с другой, — к этому, в сущности, все и сводилось, этим все и объяснялось.

Но как могли все эти и подобные им объяснения помочь мне разобраться в том странном чувстве, которое вызывал во мне лермонтовский герой? В том живом, непосредственном ощущении какой-то неясной, но несомненной причастности всего, что происходило с Печориным и в Печорине, к моей собственной жизни, словно все, что думал и чувствовал герой (хотя и странно и невозможно это было себе представить), — все это точно так же мог бы думать и чувствовать и я сам...

Казалось бы, откуда было взяться этому ощущению — юность живет отнюдь не рассудком, и к печоринскому разочарованию в жизни мы не питали, разумеется, ни малейшей склонности. Да оно было нам и не очень понятно: каким реальным опытом сердца могли мы, безусые школяры, уловить жизненную наполненность горького печоринского скепсиса? Что

могло дать нам знакомство с жизненным опытом человека, жившего сто лет назад, если и собственный-то наш жизненный путь был еще весь впереди? Нас поражали резкие, странные афоризмы Печорина, нам ужасно нравилось ошарашить учителя каким-нибудь рискованным откровением вроде: «Я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого...» и т. д. Но мало что приоткрывало нам действительное, реальное содержание этих афоризмов — мало что наполняло их для нас живой, горячей плотью и кровью. Жизненная философия Героя Нашего Времени — если мы вообще хоть что-то понимали в ней — воспринималась нами, естественно, в высшей степени наивно и умозрительно.

А все-таки внутренний, духовный контакт был, несомненно был!.. Вопреки всему, вопреки полнейшей как будто бы несовместимости жизненных принципов лермонтовского героя с нашим собственным реальным опытом, — все-таки был этот человек чем-то удивительно близок, была в нем какая-то несомненная притягательная сила, какое-то будоражащее душу, загадочное, но властное обаяние. Оно-то и заставляло нас повторять мысли, которых мы не могли до конца понять, и даже подражать чувствам, которых мы не способны были еще испытывать...

Нет, это было не просто обаяние сильной личности, крупного, яркого характера, всегда способного взволновать юношеское воображение. И не просто то гипнотическое очарование, которым притягивает к себе человеческий ум, особенно юношеский, все непонятное, загадочное, необычное, непознанное. Это было, бесспорно, пусть не очень отчетливое еще, но явственное ощущение высокой духовной значимости и важности соприкосновения с теми жизненными истинами, что таились в «магическом кристалле» лермонтовского романа. Это было непосредственное, еще не осознаваемое нами действие той истинной поэзии, что сквозила во всем облике Печорина и составляла как раз главную тайну обаяния этого бесприютного скитальца далеких и чуждых нам времен...

Да, школа не очень заботилась о том, чтобы разъяснить секрет этого непосредственного, живого притяжения и обаяния — разве лишь постольку, поскольку предлагала нам произвести привычную классификацию «положительных» и «отрицательных» черт героя. И грустно думать, что, видимо, у многих и многих бывших школьников, после того как они вышли из дверей школы, никогда уже не возникало желания вновь вернуться к «Герою нашего времени». Сколько «лишних» и «не

лишних» литературных героев, прошедших сквозь строй подобной школьной «проработки», надолго, если не навсегда, утратили для многих и многих из нас свою привлекательность!..

Конечно, даже и в такой «обработке» какая-то доля действительного содержания романа все же доходила до нас. Тем более нельзя сказать, чтобы историко-социологический взгляд на характер лермонтовского героя и вообще был безоснователен или малопродуктивен, — я не случайно начал статью именно с этой темы, хотя и рисковал несколько наскучить читателю повторением хорошо известных ему положений.

Однако и самое искреннее стремление к благородному историзму может обернуться плоским историческим комментаторством, лишь только теряется из виду живая связь времен. А что могла сказать нам здесь наша школьная иллюстративная социология? Да и одна ли школьная? Что уж греха таить — по большей части предпочитает хранить гробовое молчание на этот счет и та часть ученого нашего литературоведения, что при всей своей академической осанке так и не сумела выбраться из школьных пеленок...

«Героя нашего времени» причисляют к шедеврам мировой классики. Но если это и вправду так — значит, «история человеческой души», созданная Лермонтовым, — отнюдь не только некий исторический источник, по которому мы можем представить себе живую жизнь тридцатых годов прошлого столетия. Она не может не жить и в нашей сегодняшней духовной культуре. Шедевры, как известно, не умирают: если герои далекого прошлого остаются живыми и близкими нам, если роман или повесть, написанные сто, двести, триста лет назад, читаются и сейчас с живейшим интересом и сердечным волнением, — значит, есть в них нечто такое, что не ушло в прошлое с историей, значит, какой-то стороной своей отшумевшей жизни они живут и сегодня, участвуют в сегодняшних наших спорах и поисках...

3

С какой же точки зрения интересен и значителен для нас сегодня опыт жизни, прожитой главным героем лермонтовского романа?

Чтобы ответить на этот вопрос, нет нужды ходить далеко и строить умозрительные конструкции, придавая роману какое-то особое, специальное освещение. Нужно просто прочесть роман — но прочесть действительно с полным вниманием.

21 Зак. 3178

Начнем хотя бы с композиции — знаменитой «перевернутой» композиции лермонтовского романа. Чем оправдано это особое построение, в чем его смысл? Обычный ответ на этот вопрос такой:

Лермонтов строит свой роман с тем расчетом, чтобы обеспечить постоянный интерес читателя к *характеру* Печорина, определенную последовательность раскрытия *психологии* героя. Он как бы ведет читателя по своеобразным ступеням все большей и большей полноты этого психологического выявления его натуры: сначала, в «Бэле», мы знакомимся с Печориным лишь через рассказ Максима Максимыча, человека «простого» и не способного, конечно, понять и объяснить нам его до конца; затем, в «Максиме Максимыче», — несколько дополнительных психологических штрихов, увиденных уже глазами рассказчика, но еще более «заинтриговывающих»; затем «Тамань», где Печорин уже и сам чуть-чуть приоткрывает свой внутренний мир; и наконец «Княжна Мери», где характер героя, его психология раскрываются уже во всей своей полноте.

Правда, при таком объяснении получается некоторая неувязка с «Фаталистом», где психологически Печорин не показывает нам себя как будто бы ни с какой новой стороны и к характеру его, как это отметил в свое время еще Белинский, не прибавляется ни одной новой черты. Но и из этого затруднения находят обычно выход, указывая, что хотя повесть и не добавляет ничего нового к характеру Печорина, но все же усиливает общее впечатление своим мрачным колоритом, служа как бы завершающим эмоциональным штрихом рассказа о Герое Нашего Времени...

Спору нет — все это так. Но только ли так? Разве «ступенчатая» последовательность раскрытия психологии Печорина, составляя внутреннюю «интригу» композиции романа, и сама не содержит в себе, в свою очередь, некую новую «интригу» — настойчиво не ведет читателя к вопросу, который встает перед ним тем неотвязнее и острее, чем лучше узнает он Печорина, чем полнее вырисовывается перед ним характер лермонтовского героя? И разве как раз в «Княжне Мери» — то есть там, где характер Печорина перестает уже быть для нас загадкой и мы видим его во всей полноте его психологических проявлений, — разве в «Княжне Мери» этот новый, интригующий, вызов читателю не достигает своего кульминационного напряжения?..

Давно признано, что главный психологический «нерв» характера Печорина, главная внутренняя пружина, направляющая его жизнь, его побуждения и поступки, — индивидуа-

лизм. Общим местом лермонтоведения давно уже стало и то, что именно эта психологическая доминанта печоринского характера выступает в романе как главный объект художнического внимания Лермонтова и что интерес Лермонтова к индивидуализму Печорина прямо связан с задачей раскрыть характер Печорина именно как типический характер «лишнего человека» тридцатых годов.

Но вполне ли обнимается этим внутренняя «программа» обращения Лермонтова к индивидуалистическому варианту «лишнего человека»?

Роман начинается двумя повестями, которые показывают нам едва ли не самые яркие образцы печоринского равнодушия ко всему на свете, «кроме себя». Несчастная судьба Бэлы, вырванной из родного гнезда, поплатившейся жизнью лишь за то, что она приглянулась Печорину; безграничный, поистине сатанинский эгоизм этого человека, способного ради удовлетворения своей прихоти изуродовать чужую жизнь, играть судьбой другого; потом «Максим Максимыч» — эта возмущающая нравственное чувство сцена прощания Печорина с бывшим товарищем, где Печорин выказывает такое бессердечие и душевную черствость и где так обидно за бедного Максима Максимыча, получившего в награду за свою преданность лишь холодную вежливость и безразличие!.. Перед нами действительно крайняя степень индивидуалистического равнодушия ко всему на свете, кроме себя...

«Тамань» вновь подтверждает это впечатление, но и здесь тоже — хотя на этот раз Печорин сам рассказывает о себе — мы видим его еще как бы со стороны, только в его поступках, позволяющих нам всего лишь догадываться о том душевном потоке, что течет в них и питает их. И лишь в последней, венчающей повесть, фразе звучит какая-то новая, глухая еще, но многое предвещающая нота: «Что сталось с старухой и бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих!..»

И вот наконец «Княжна Мери», «журнал» Печорина, «исповедь души человеческой» — этот откровенный, беспощадно правдивый рассказ о самом себе, этот трезвый, нелицемерный отчет перед собственной совестью, безбоязненное, проникающее до самых глубин души обнажение ее сокровенных движений, ее верований и мечтаний. Что же нового открывает нам «Княжна Мери» в индивидуализме Печорина?

Да, здесь снова индивидуалистическая природа печоринского характера выказывает себя на каждом шагу: изощренная

изобретательность, с которой Печорин преследует молоденькую княжну, не имея намерений ни жениться, ни соблазнить ее, — просто для того лишь, чтобы испытать то «необъятное наслаждение», что таится «в обладании молодой, едва распустившейся души», этого «цветка», лучший аромат которого достается лишь тому, кто сумеет сорвать его первым — сорвать и, «подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет!»; расчетливое и столь же изобретательное глумление, несчастной жертвой которого оказывается пустой и ничтожный, но, в сущности, ни в чем не повинный мальчишка Грушницкий... Все это еще более усиливает первоначальное впечатление, окончательно убеждает нас в правильности поставленного диагноза. Да, перед нами индивидуализм.

Но всмотримся: здесь это впечатление — уже не просто объективный вывод из поступков Печорина. Здесь индивидуализм Героя Нашего Времени предстает перед нами уже и в некоем новом качестве — смутное предчувствие, возбужденное «Таманью» и заключающей ее жутковатой фразой, оправдывается. С каждой новой страницей дневника Печорина мы все отчетливее сознаем, что Печорина никак не отнесешь к тем людям, характер жизненного поведения которых складывается непроизвольно, «стихийно», являя собой всего лишь порожденную этими условиями устойчивую, но малоосознанную норму морали. Печорин сходит к нам со страниц своего дневника подлинным сыном своего времени — времени поисков и сомнений, напряженной, лихорадочной работы мысли, все и вся подвергающей разъятию, анализу, пытающейся проникнуть в самые истоки «добра и зла». Плоть от плоти и кровь от крови своего поколения, Печорин находится в постоянном раздвоении духа; тяжкая печать рефлексии, постоянного самоанализа лежит на каждом его шаге, каждом движении. «Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» — говорит он о себе сам. И мы видим, с какой трезвой ясностью отдает он себе отчет в характере своих поступков и побуждений, как верно понимает смысл малейшего движения собственной души. Мы видим, что индивидуалистическая природа его поступков — отнюдь *не секрет* для него самого. Она вполне им осознана.

Более того, на каждом шагу мы убеждаемся, что здесь перед нами не просто некое пассивное самосознание, умение признаваться себе в тайных пружинах своих поступков, но и го-

раздо более устойчивая, последовательная жизненная позиция. Мы видим, что перед нами — *принципиальная программа жизненного поведения.*

«Идея зла, — замечает Печорин на одной из страниц своего «журнала», — не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности: идеи — создания органические, сказал кто-то; их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие». И он не только не устает действовать, но не страшится и откровенно формулировать свое кредо, — и вот уже мы читаем в его дневнике признание, где формула эта отточена до предельной отчетливости и остроты: «Я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы...»

Да, в любой ситуации Печорин обнаруживает себя перед нами человеком, не просто *привыкшим* смотреть на страдания и радости других только «в отношении к себе», но и вполне сознательно идущим по этому пути ради того, чтобы хоть как-то, хоть на время забыть о преследующей его «скуке», о гнетущей пустоте существования. Он действительно — и вполне сознательно — «ничем не жертвует» для других, даже для тех, кого любит, — он любит тоже «для себя», «для собственного удовольствия».

Правда, у него нет и полной внутренней убежденности, что именно индивидуалистический символ веры есть истина, — он подозревает о существовании иного, «высокого назначения» человека, допуская, что он просто «не угадал» этого назначения.

Но реальностью, единственной реальностью, пока не «угадано» нечто другое, остается для него именно этот принцип — «смотреть на страдания и радости других только в отношении к себе». И он повторяет вновь и вновь это «правило», он развивает на его основе целую теорию счастья как «насыщенной гордости» («Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость»), — по всему видно, что «правило» это кажется ему единственно надежным и реалистическим...

Таким предстает перед нами Печорин в «Княжне Мери».

Но ведь тем самым мы действительно оказываемся перед новой, не менее «интригующей» загадкой!..

Чем яснее мы видим, что Печорина никак нельзя назвать «стихийным» индивидуалистом, чем больше мы убеждаемся в

том, что каждый шаг его, каждое движение «взвешены» и проверены мыслью, тем настойчивее встает перед нами вопрос: какая же логика убеждений, какой путь мысли привели Печорина — человека, привыкшего во всем отдавать себе отчет, все подвергать холодному и трезвому анализу, все выводить из исходных оснований, — к признанию в качестве основного правила жизни — правила «смотреть на страдания и радости других только в отношении к себе»?

Разочарование в возможности проявить себя на общественном поприще? Вывод, что раз уж любые действия во имя высоких общественных целей обречены, остается жить только «для себя»?

Что ж, логика подобных объяснений нам достаточно хорошо знакома. Но задумывались ли вы о том, читатель, что обыденность мерки, которая прилагается к Печорину при такого рода «оправдании» его индивидуализма, свидетельствует лишь о сомнительной привычке считать вполне естественным, «житейским» делом отступничество от любых идеалов, раз их сегодняшнее осуществление «тактически» невозможно? Задумывались ли вы о том, что если несчастная Бэла, простодушный и преданный Максим Максимыч, наивная и чистая, не испорченная еще светом Мери расплачиваются лишь за то, что Печорин презирает общество, отвергнувшее его, — значит перед нами просто мелкая месть попранного самолюбия, оскорбленного тщеславия — ах, раз обстоятельства не дают мне достойно удовлетворить мое честолюбие, раз светская чернь не заслуживает того, чтобы обращаться с ней по-людски, так пусть же страдают за это все, кто только ни попадется на пути?!..

Если бы и вправду к Печорину можно было применить эту постыдную мерку, перед нами был бы, конечно, уже не Печорин, а духовный пигмей, циник, знающий о существовании истинных идеалов человеческого поведения, но — просто потому, что жить согласно их требованиям трудно, — плюющий на них во всем, даже в частной своей жизни...

Нет, здесь явно не хватает какого-то звена, какой-то последней решительной черты, способной объяснить нам действительные истоки печоринского демонизма. «Княжна Мери» не дает нам еще ответа на вопрос, который как раз в этой повести и встает перед нами особенно неотвязно и настойчиво.

Такова внутренняя «интрига» печоринского сознания, развернутая перед нами композицией романа. Остается только сказать, что последнее, недостающее ее звено и есть тот самый как раз «Фаталист», которому отводится, как правило, роль

всего лишь некоего завершающего эмоционального штриха, призванного концентрированно выразить общее «настроение» романа своим мрачным колоритом...

Да, все не так просто. И «Фаталист» — отнюдь не «довесок» к основной, самостоятельно значимой части романа. В известном отношении он занимает в системе повестей «Героя нашего времени» ключевое положение, и без него роман не только потерял бы в своей выразительности, но во многом утратил бы и свой внутренний смысл. <...>

4

<...> «Фаталист» и в самом деле раскрывает нам Печорина с существенно новой и важной стороны. Оказывается, «рефлексия» Печорина куда более серьезна и глубока, чем это представляется поначалу... Оказывается, и в этом тоже Печорин до конца верен своему времени — времени, подвергнувшему пересмотру коренные вопросы человеческого существования, во всем пытавшемуся идти «с самого начала», времени небывалого доселе, напряженнейшего интереса к важнейшим философским проблемам, — времени, когда, по выражению Герцена, «вопросы становились все сложнее, а решения менее простыми». Печорин тоже, как видим, пытается идти «с самого начала», пытается решить вопрос, которым действительно все «начинается».

Это вопрос о тех первоначальных основаниях, на которых строятся и от которых зависят уже все остальные человеческие убеждения, любая нравственная программа жизненного поведения. Это вопрос о том, предопределено ли высшей божественной волей назначение человека и нравственные законы его жизни или человек сам, своим свободным разумом, свободной своей волей определяет их и следует им. <...>

Вспомнив о «людях премудрых», посмеявшись над их верой в то, что «светила небесные принимают участие» в человеческих делах, Печорин продолжает: «Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам для блага человечества... и равнодушно переходим от сомнения

к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою...»

Вот она, самая трудная проблема атеистического мировоззрения, вполне отчетливо сознаваемая, как видим, Печориным, встающая перед ним действительно во весь рост!..

Печорин не случайно сопоставляет веру и неверие, «людей премудрых» и их «потомков». Способность к добру, к «великим жертвам для блага человечества», к служению этому благу есть только там, где есть убежденность в истинности, конечной оправданности этого служения. Раньше людям премудрым эту убежденность давала именно вера в то, «что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием», что «жертвы для блага человечества» освящены именно конечной целью жизни — бессмертием и блаженством человеческой души в загробном мире добра и справедливости. Но что может сказать о цели человеческой жизни тот, кто утратил эту веру?

Да, он может мужественно сказать себе, что, стало быть, смысл жизни следует искать только в самой жизни, что раз уж человеку отпущен какой-то срок земного существования, ничто не может оспорить его права прожить этот срок всей полнотой заложенных в нем сил, способностей, стремлений и запросов. Он может сказать себе, что, раз судьба его свободна от предопределения, стало быть, он сам творец своей жизни, стало быть, он — по самой природе своей — суверенное и свободное существо.

Но ведь весь вопрос в том как раз и состоит — в чем же эта мера полноты человеческой жизни? В каких свободных проявлениях своей человеческой природы обретает ее человек? Как может убедиться человеческий разум, что служение общему благу есть непременное ее условие?.. <...>

С этой проблемой и сталкивается лицом к лицу Печорин, отвергая наивную веру «предков», не принимая религиозного принципа оправдания добра...

Находит ли он пути ее позитивного разрешения?

Увы, как свидетельствуют его раздумья — положение его безотрадно и бесперспективно. Горькое признание Печорина в том, что его поколение в отличие от «людей премудрых» не способно «к великим жертвам для блага человечества», доказывает, что ему *нечего* поставить на место той спасительной веры в провидение, что была для «предков» стимулом «благородных побуждений». Отбрасывая религиозный миф, Печорин

не в состоянии вместе с тем и противопоставить ему какой-либо иной позитивный нравственный принцип, указать на какие-то иные, реальные и разумные, основания, в силу которых можно было бы признать, что гуманизм есть действительная истина человеческой жизни...

Что же остается?

Остается единственный вывод: раз так, раз уж необходимость добра представляется в высшей степени проблематичной, если не просто призрачной, то почему бы и не встать на ту точку зрения, что и в самом деле — «все позволено»? Остается действительно ведь только одно — единственно «бесспорная», очевидная реальность: собственное «я». Остается именно индивидуализм — в тех или иных его формах, вплоть даже и до той, что обозначена знаменитой формулой героев Достоевского. Остается принять именно собственное «я» в качестве единственного мерила всех ценностей, единственного бога, которому стоит служить и который становится тем самым по ту сторону добра и зла...

<...> Глубинный, безысходный скепсис, всеобщее и полное отрицание, разъедающее сомнение в истинности добра вообще, в самой правомерности существования гуманистических идеалов, — вот действительный крест печоринской души, ее гнетущая ноша...

Смысл «Фаталиста», принципиально важное значение его для понимания образа Печорина и всего романа в целом в том как раз и состоит, что, обращая нас к этим мировоззренческим истокам печоринского индивидуализма, заставляя нас понять его как определенную концепцию жизни, он заставляет нас тем самым и отнестись к печоринскому индивидуализму именно с этой точки зрения прежде всего — не просто как к психологии, не просто как к исторически-показательной черте поколения тридцатых годов, но и как к *мировоззрению*, как к *философии жизни*, как к *принципиальной* попытке ответить на вопрос *о смысле жизни, о назначении человека, об основных ценностях человеческого бытия*. Он требует, чтобы именно под этим углом зрения прежде всего мы и рассмотрели жизненный путь лермонтовского героя, оценили итоги того детальнейшего, пристальнейшего анализа печоринской души, того неутомимого вглядывания в каждое движение сердца, в каждый шаг героя, которым до сих пор поражает читателя знаменитый роман Лермонтова.

Иными словами, он требует, чтобы мы поняли роман Лермонтова как *философский роман*, ибо постановка вопроса, ко-

торую он диктует нам, и есть та самая постановка вопроса, которая характерна как раз для философского романа и в принципе отличает его от романа социально-бытового... <...>

5

<...> Ценность, человеческое содержание духовного опыта Печорина... Но мрачный скепсис, безысходность отрицания, неспособность найти реальные, без обращения к помощи божественного провидения, обоснования гуманизму — что во всем этом поучительного и важного?..

Что ж, легче всего, конечно, отнестись и к этому скепсису, и к этой неспособности признать истинность гуманизма всего лишь как к недостатку ума и проницательности. Проще всего посчитать Печорина за некоего школьника, не выучившего как следует урока, не пожелавшего овладеть накопленной премудростью и пустившегося — по собственному недомыслию, верхоглядству и незрелости — во все тяжкие, в доморощенный дилетантский скепсис.

Но, сказал бы Белинский, — отнесясь так к Печорину, не придем ли мы «не в свое место», не сядем ли за стол, за которым нам «не поставлено прибора»?.. Легче всего обвинить человека за то, что он не пришел к истине. Но каждый ли из обвиняющих может сказать, что он знает эту истину? И если даже уверен, что знает, — знает ли он ее в действительности? <...>

Печорин смеется над всем на свете; для него не существует святынь, во всем он умеет найти тайное присутствие зла, добродетель бледнеет под его тяжелым, проницательным взглядом, и род людской выступает перед нами из этого беспощадного судилища не заслуживающим особого доверия и уважения. Это несправедливо и жестоко? Конечно, — именно как жестокое преувеличение, мрачная односторонность. Но не лучше ли, не мужественнее ли даже и такое преувеличение сладкой кашицы моралистических проповедей и призывов, добреньких иллюзий религии, прекраснодушных упований розового гуманизма, все свои надежды возлагающего на пресловутую «непорочность» исконной человеческой природы, наивной легенды о всепобедительной власти добра над злом, об обязательности и несомненности его всегдашнего и конечного торжества?

У Печорина нет веры, нет идеала? Но, во-первых, не забудем, что он и сам страдает от этого, тоскует о «высоком» назна-

чении человека, которого он «не угадал». В его скепсисе нет ни тени того самодовольства, что отличает всякого рода несостоявшихся гениев, с наслаждением оплевывающих все на свете и видящих в слюнявом брюзжании свое превосходство над «толпой». Скептицизм Печорина не циничен — он истинное его страдание, в нем жажда выхода, жажда идеала.

Во-вторых же, согласимся с тем, что и самый пленительный идеал похож на мыльный пузырь, если он — всего лишь «нас возвышающий обман», убаюкивающая сказка, если в нем нет крепкой связи с действительностью, трезвого знания ее реальной природы. Печорин не ниже, а неизмеримо выше «людей премудрых» не потому только, что отбросил их наивную веру в божественное предопределение. Он выше их потому, что его отрицание, его взгляд на жизнь составляет неизмеримо более высокую и зрелую ступень овладения действительной истиной жизни, действительным знанием человеческой природы, чем любая нравственная программа любой религии. И настоящее, и самое важное, значение этой ступени заключается именно в том, что она *расчищает дорогу новому — свободному и мужественному, трезвому и глубокому гуманистическому мировоззрению*. <...>

Ни одно серьезное мировоззрение, претендующее быть философией жизни и нравственным требованием, не может не быть основано — если только оно действительно хочет быть серьезным — на глубоком и трезвом знании действительной меры человеческой природы, ее действительных возможностей, сил и запросов. Здесь разрушительно опасны и грозят самыми катастрофическими последствиями всякое принижение, всякая дань мизантропии или презрительному скепсису. Но столь же отвратительны и катастрофичны всякая натянутость, идеальничание, экзальтированная наивность и прекраснодушие. Той трезвостью, тем умением видеть веши в их настоящем свете, что свойственны Печорину при всей гипертрофии его отрицания, он близок нам, сегодняшним людям, он наш предшественник и союзник. И здесь мы с полным основанием можем видеть одно из самых ценных обретений, которые дало ему освобождение от наивной веры «людей премудрых», осознание в себе суверенного и свободного существа, своим собственным разумом постигающего смысл бытия и предписывающего себе критерии и нормы жизни...

<...>

7

Но и свобода человека становится высочайшей человеческой ценностью только на путях гуманизма. Нет этого сочетания — и она может оказаться свободой самых античеловечных, противоречащих природе человека проявлений, свободой умирания в человеке человека. И это тоже подтверждает опыт жизни Печорина, ибо, как ни ценны и ни близки нам те истинные обретения, что есть в этом опыте, он не может быть истинным в своей цельности. <...>

Каждый шаг Печорина — словно издевательская насмешка судьбы, словно камень, положенный в протянутую руку. Каждый шаг его с неумолимой последовательностью доказывает, что полнота жизни, свобода самовыявления невозможны без полноты жизни чувства, а полнота чувств невозможна там, где прервана межчеловеческая связь, где общение человека с окружающим миром идет лишь в одном направлении: к тебе, но не от тебя.

Нет, видимо, счастье — это все же не насыщенная гордость, и быть причиною страданий или радости другого — иллюзорное удовольствие, если ты не имеешь на это никакого «положительного права». Ибо право свое на это ты можешь ощутить только тогда, когда заплатил за него равной монетой, когда обращенные к тебе ненависть, любовь, нежность, восхищение, страх, озлобление, преданность, признание достаются тебе не как случайный и незаконный, полученный не по адресу дар судьбы, а завоеванный твоей собственной любовью, нежностью, ненавистью, мужеством и преданностью. Иначе, когда в дарах этих нет твоей собственной крови, отзвука твоих собственных чувств, возвращения тебе затрат твоего собственного сердца, — нет и удовлетворения. Человек — это по самой своей природе «общественное существо» — не приспособлен для самоизоляции, для замкнутого существования в себе самом. Радости и страдания других действительно нужны ему как пища, но они становятся действительной пищей его жизни лишь тогда, когда они рождены как ответный и равный отклик, когда они получены в процессе того межчеловеческого общения, критериями которого являются именно добро, благородство стремлений, справедливость, равенство, невозможность быть счастливым, не давая счастья другому.

И как решительно подтверждает это, вопреки выкладкам печоринского рассудка, уже и самый опыт немногочисленных радостей его души! Нет, душа его не вовсе «испорчена све-

том» — это напрасное обвинение, обвинение не по адресу. Она-то как раз, поскольку она живет, и не может заглушить в себе действительных своих потребностей. Она помнит, что именно былой «пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни». Вопреки всем уверениям Печорина, что он лишь для собственного удовольствия добивается любви молоденькой княжны Мери, душа его страстно жаждет истинной, зависимой влюбленности, и Печорин с удивлением ловит себя на том, что ждет встречи с Мери. «Наконец, они приехали. Я сидел у окна, когда услышал стук их кареты: у меня сердце вздрогнуло... Что же это такое? Неужели я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать».

Он уверяет себя, что постоянная привязанность — всего лишь «жалкая привычка сердца». Но он вынужден признаться, что его, пожалуй бы, удовлетворила эта «жалкая привычка». Он смеется над своей «глупой» природой, но с трепетом вслушивается в невольные, манящие какой-то неясной надеждой движения своего сердца. И не без радостного удивления он чувствует, что при возможности потерять Веру она становится для него вдруг всем, становится дороже всего на свете!.. «Уж не молодость ли со своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять?..»

Белинский был прав, сказав о нем: «Пусть он клевещет на вечные законы разума, поставляя высшее счастье в насыщенной гордости; пусть он клевещет на человеческую природу, видя в ней один эгоизм... Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля: пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы...»

Благодатный дождь не оросил засохшую землю — Печорину не суждено было понять этот внутренний голос человеческой природы и пойти за ним. Верный сын своего времени, вечный мученик разума, послушный только его приговорам, Печорин остался пленником своего рокового убеждения: только победа мысли, увидевшей, обосновавшей и признавшей правомерность и необходимость иного пути, чем индивидуализм, могла бы освободить его от тяжких вериг нравственного кодекса индивидуализма, а именно этого-то как раз и не произошло. И потому, хотя избранный им путь и не принес ему счастья, и он сам это сознает и страдает от внутренней пустоты, от *скуки*, от невозможности ощутить себя живущим действительной полнотой жизни, он остается верен все-таки именно этому пути: ничего другого, что могло бы казаться более бесспорным, ра-

зумным, способным выдержать холодный и трезвый суд разума, он не видит. Голос сердца, его естественных потребностей не успел еще озарить его догадкой, что именно он и есть голос истины. Истина — действительная истина, вобравшая в себя все обретения, всю трезвость его нынешнего взгляда на жизнь, — осталась для него закрытой. Он сумел отбросить иллюзорный гуманизм религиозного сознания, но истины иного — высшего, действительного — гуманизма не обрел...

Что ж, истина — вещь дорогая. За нее платят иной раз и жизнью. И чтобы добыть ее, иной раз нужны усилия многих поколений. Одной жизни на это может и не хватить.

Но зато всякая жизнь, бывшая действительным поиском этой истины, навсегда входит в духовный опыт человечества. И если историей своей жизни Печорин указал на путь к этой истине тем, кто с сочувствием, состраданием, с напряженнейшим интересом, захваченный беспощадной откровенностью и предельной искренностью, выслушал его исповедь, то не достаточное ли это оправдание его горькой судьбы?

Повторяю, вполне может быть, что истина эта не вполне осознана даже и самим Лермонтовым, — недаром еще Белинский отметил в свое время, что «хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи — удивительное сходство». Эта близость автора к герою, сказавшаяся в том, что «он не в силах был отделиться от него и объективировать его», справедливо была оценена Белинским как художественный недостаток романа и как причина некоторой неопределенности, «недоговоренности» его общей идеи. Это так. И все же объективная логика реалистического изображения достаточно определенна. Она говорит сама за себя.

Историей жизни Печорина Лермонтов рассказал нам, читателям, о том, что путь индивидуализма противоречит природе человека, ее действительным запросам. Он еще раз убедил нас, что подлинные и высшие радости, подлинную полноту жизни живая человеческая душа начинает обретать лишь там, где связь между людьми строится по законам добра, благородства, справедливости, гуманизма. Он поведал нам о том, что только на этом пути свобода воли, самостоятельность решений, обретенная человеком, осознавшим свою суверенность, раскрывает свою истинную цену. Так же — как и трезвость мысли, реалистичность взгляда на мир, глубокое и трезвое знание человеческого сердца.

* * *

Таковы итоги рассказанной нам Лермонтовым «истории души человеческой». Итоги, которыми дарит нас объективная логика романа, его реализм. Итоги, в которых выразились трагически противоречивые, но несомненные завоевания передовой гуманистической мысли тридцатых годов прошлого века.

Впрочем, мне могут заметить, что взгляд на Печорина, изложенный выше, уже устарел. Моя статья была сверстана, когда появилась работа А. Титова «Лермонтов и “герои начала века”» (Русская литература. № 3. 1964), из которой следует, что Печорин — вовсе не «лишний человек» тридцатых годов, не представитель поколения последекабристской эпохи, а *декабрист*. Один из тех, кто случайно уцелел после разгрома восстания и чью психологию и идеологию следует понимать именно как психологию и идеологию декабриста. Доказательства? Разумеется — «Лермонтов был связан по рукам и ногам цензурными условиями и не мог, следовательно, прямо указать на декабристское прошлое своего героя». Но разве, раскрывая психологию Печорина, романист не чувствовал «себя намного свободнее, поскольку здесь он оперировал уже гораздо более тонкими категориями, подчас неуязвимыми для цензуры»? И вот, обращаясь к этим «тонким категориям», к этим «намекам», которыми «оперировал» Лермонтов, А. Титов «расшифровывает» «заднюю мысль», «декабристский смысл романа», «не разгаданный» даже Белинским. И мы с удивлением спрашиваем себя, как же это раньше мы не догадались, что, заявляя о своем намерении уехать куда-нибудь подальше, в Америку или в Аравию (но только не в Европу), Печорин выражает не просто обычное для людей его склада отвращение к лицемерной европейской цивилизации, но «приоткрывает перед читателем один из сокровенных уголков своей души, выдает — хотя и косвенно — свои декабристские убеждения» (известно ведь, что «демократический строй Соединенных Штатов Северной Америки большинство декабристов признавало образцом для своих собственных конституционных проектов...»). При помощи такого же рода сопоставлений мы обнаруживаем, что под «бурями и битвами», о которых говорит Печорин, сравнивая себя с матросом разбойничьего брига («его душа сжилась с бурями и битвами...»), он имеет в виду, конечно же, восстание декабристов, а под «предками», что были способны к «великим жертвам для блага человечества», — декабристов. Что сам он — «возможный участник» восстания и «лично пережил кру-

шение дворянской революции». И что принадлежит он к той «связанной с движением группе лиц», которая «по тем или иным причинам» не обладала «стойкостью и последовательностью политических взглядов...»

Ну что ж, скажет читатель, статья выдержана, стало быть, в традициях той литературоведческой школы, которой принадлежит честь открытия, что Клеопатра из «Египетских ночей» Пушкина — это свобода, ее любовники — декабристы, а их ложе — Сенатская площадь. Справедливо. Но если бы дело сводилось только к этому, о статье вряд ли нужно было бы в данном случае упоминать. Показательно в ней другое — стремление автора всеми силами уйти от рассмотрения действительных проблем романа, действительного содержания образа Печорина, — хотя бы даже с помощью и таких вот псевдонаучных изысканий. Лишь бы только не остаться лицом к лицу с холодным скепсисом Печорина, с его индивидуализмом и эгоизмом, лишь бы избавить себя от необходимости ответить за него перед судом современности!.. Разве это не показательная тенденция?

И еще. Как видим, статья А. Титова спорит — и агрессивно спорит — с тем взглядом на Героя Нашего Времени, который видит в нем именно человека *последекабристской* эпохи — эпохи сложной, трагически противоречивой, но отнюдь не бесплодной. Это очевидно. Но *как* спорит А. Титов? Очень странно. Называются имена тех или иных исследователей, исповедующих не угодную нашему оппоненту точку зрения, — один, другой, третий. Но полноте, разве эта точка зрения — их собственное изобретение? А где же Белинский и Герцен? Здесь статья А. Титова тоже, к сожалению, показательна для определенной тенденции. Она вызывает желание сказать: вы хотите спорить? Извольте. Но будьте любезны — с открытым забралом. Вопрос для нашего времени слишком серьезный, чтобы можно было делать вид, будто и не существует традиции мысли, начало которой положили великие современники Лермонтова.

Живая связь этой мысли с нашей сегодняшней гуманистической концепцией человека, с проблемами жизни современных людей несомненна. Так же, как несомненна значимость для нас духовных поисков героя лермонтовского романа, поисков, в которых выразились *всеобщие* моменты жизни человеческого духа, ибо те проблемы, что стояли перед героем романа и толкали его на путь исканий, — это проблемы, имеющие действительно непреходящее значение, и перешагнуть через них

не может ни один человек, сознательно выбирающий свой жизненный путь. В том числе и человек, видящий в коммунизме «возвращение человека к самому себе как человеку о б щ е с т в е н н о м у, т. е. человечному», «п о д л и н н о е разрешение противоречий между человеком и природой, между человеком и человеком, между индивидом и родом».

«Такой коммунизм, — как сказано у Маркса, — = гуманизму». И с позиции «такого коммунизма», как «завершенного гуманизма», не может быть, разумеется, никаких сомнений в высочайшей значительности для нашего сегодняшнего времени гуманистических исканий прошлых эпох.

Такой коммунизм вбирает в себя весь многовековой опыт развития гуманистической природы человека. Он — подлинный наследник всех завоеваний предшествующей культуры гуманизма, он — действительно «завершенный гуманизм».

Потому-то и живут живой, полнокровной жизнью в сегодняшней нашей духовной культуре далекие герои прошлых эпох, воплотившие собой извечный поиск человеком человека в самом себе. Потому-то и сохраняют для нас все непосредственное, живое значение и духовные искания лермонтовского героя.



В. А. МАНУЙЛОВ

Можно ли назвать Печорина сознательным поборником зла?

(полемические заметки)

Однажды, когда у нас еще существовало в средней школе раздельное обучение, несколько членов кафедры русской литературы филологического факультета Ленинградского университета посетили в одной женской школе урок, посвященный разбору романа Лермонтова «Герой нашего времени». Молодая, не лишенная дарований учительница горячо доказывала своим школьницам, каким худым, безнравственным человеком был Печорин, особенно в отношениях с женщинами, и при этом опиралась на заявление самого Лермонтова в предисловии к роману, в котором прямо сказано, что автор ставил перед собой задачу нарисовать «портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии».

Простодушно доверившись этому заявлению Лермонтова, молодая учительница победоносно закончила свой разбор почти торжествующим вопросом: «Скажите, девочки, неужели вы хотели бы встретить в своей жизни такого человека, как Печорин?» И весь класс хором ответил: «Да, конечно!» Победа оказалась мнимой. Победил Печорин, и победил Лермонтов, роман которого, как показал Белинский, был не столько разоблачением пороков современного человека, сколько обвинением породившего его общества и последовательной защитой героя времени.

Этот трагикомический случай вспомнился мне, когда я прочел в четвертой книжке журнала «Русская литература» (1967 г.) статью В. М. Марковича «"Герой нашего времени" и

становление реализма в русском романе» *. В целом статья производит очень хорошее впечатление и, несомненно, углубляет понимание романа Лермонтова как произведения, занимающего значительное место в истории становления русского реализма в конце 30-х годов XIX века. Но, к сожалению, талантливый автор убежден, что Печорин — сознательный поборник зла. Подобное, более чем сомнительное, истолкование образа Печорина В. М. Маркович аргументирует следующими рассуждениями:

«Печорин сознательно избирает зло своим жизненным принципом... Этот выбор как-то связан с его всепоглощающей тягой к идеалу... Тяга к идеалу и общеизвестные принципы добра оказываются несовместимыми, очевидно, добро не выдерживает какого-то важного испытания в раскаленном горниле печоринского максимализма... Совершенство неразрывно ассоциируется у Печорина с победоносной мощью, истиной и гармонией».

Пристально вглядываясь в окружающее, Печорин, как полагает В. М. Маркович, «ежечасно убеждается, что добру, как он его понимает, не сопутствует ни один из признаков совершенства. Прежде всего, в добрых чувствах и делах не чувствуется живительного присутствия силы... Бессилие добра... порождает разрыв между ним и истиной». Так, по мнению исследователя, «противоречия между стремлениями духа и реальностью жизненной практики» приводят Печорина «к сознательному провозглашению зла своим символом веры. В ослепительном свете идеала жертвенно-альтруистический кодекс обнаружил явную несостоятельность и был с презрением отброшен. Максимализм Печорина непримиримо категоричен: как бы высоко ни ценился нравственный принцип, каким бы священным ореолом ни был он окружен, достаточно испытующему взору героя заметить в нем симптомы несовершенства — ему уже нет пощады. Если всепобедительная сила на стороне того, что принято считать злом, если это зло едино с истиной, если только в нем может обрести человек ненарушимую гармоническую цельность, то двух решений быть не может: Печорин выбирает зло» **.

---

* Этой статье предшествовала статья того же автора «Проблема личности в романе Лермонтова “Герой нашего времени”» (Известия Академии наук Казахской ССР. Серия общественных наук. 1963. Вып. 5. С. 63—75).

** Русская литература. 1967. № 4. С. 48—51.

С таким пониманием романа Лермонтова и его героя Печорина согласиться решительно невозможно. Необходимо учитывать творческую эволюцию Лермонтова. Если в юношеской лирике поэт действительно заявлял: «Как демон мой, я зла избранник» *, то к зрелым редакциям «Демона» и к «Герою нашего времени» образ демонического героя существенно меняется.

Проблема добра и зла — одна из главных проблем европейского романтизма — занимала Лермонтова еще в отроческие и юношеские годы. «Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада, — писал Б. М. Эйхенбаум, — составляет идейный и языковой центр юношеских произведений Лермонтова» **.

В ранней лирике Лермонтова, в его юношеских драмах, и в особенности в первом опыте исторического романа «Вадим», проблема добра и зла рассматривается не только в морально-этическом плане, но и в плане социальном. Как уже не раз отмечалось, в начале 30-х годов эта социально-политическая трактовка проблемы добра и зла приобретает особое значение в мировоззрении мятежного поэта.

Б. М. Эйхенбаум показал перекличку между формулой лермонтовского «Вадима»: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга», — и мыслью Шеллинга: «Добро и зло одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон» ***.

Вряд ли правы те, кто утверждает, что в начале 30-х годов, да и потом, в зрелые годы, Лермонтов изучал философские труды Шеллинга, — слишком тревожной, напряженной была внешняя и тем более внутренняя жизнь нашего поэта, чтобы он мог отдаться систематическим философским штудиям. Но идеи Шеллинга, и вообще немецких философов-идеалистов,

---

* *Лермонтов М.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. С. 249.

** *Эйхенбаум Б. М.* Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43—44. М.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 17; ср.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 56. — Борьбе добра и зла в сознании поэта посвящено замечательное стихотворение Лермонтова «Мое грядущее в тумане...», неизвестное в печати до 1935 года и датируемое приблизительно 1836 годом. См.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 567; ср.: Литературное наследство. Т. 19—21. М.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 502—510.

*** Литературное наследство. Т. 43—44. С. 20; ср.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. С. 59—60.

«носились в воздухе», оказывали воздействие на формирование мировоззрения передовых, просвещенных людей России, с которыми общался Лермонтов. Эти идеи кое в чем соответствовали умонастроениям русской дворянской и зарождавшейся тогда разночинной интеллигенции, и неудивительно, что чуткий поэт улавливал и по-своему выражал мысли об относительности добра и зла.

Б. М. Эйхенбаум в уже цитированной выше статье «Литературная позиция Лермонтова» писал: Лермонтов «сам себя называет избранником зла не потому, что он хочет оправдать зло (как порок), а потому, что высокое зло, связанное со страданием («демонизм»), есть, в сущности, результат недостаточности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника». Такую трактовку взаимоотношения добра и зла в сознании Лермонтова и его героев Б. М. Эйхенбаум, как известно, связывал с философией Шеллинга. Исследователь отмечал, что Лермонтов ценил у Шеллинга «энтузиазм зла как проявление силы и гордости, как порождение активного стремления к совершенству» *.

Именно эта шеллингианская формула получила свое парадоксальное развитие в статье В. М. Марковича, но Б. М. Эйхенбаум никогда не связывал идейного содержания «Героя нашего времени» с идеями Шеллинга.

Диалектическая постановка вопроса об относительности добра и зла имела особенно большое значение в истории создания поэмы «Демон». От сочувствия, оправдания, апологии Демона Лермонтов пришел в зрелых редакциях к осознанию трагической обреченности и бесплодности замкнувшегося в себе индивидуализма:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви!..

Романтическая идеализация «духа отрицанья», «духа сомненья», имевшая для молодого Лермонтова и его передовых современников общественно-философское прогрессивное значение, в условиях становления критического реализма сменялась конкретным изображением сильных характеров волевых геро-

* Литературное наследство. Т. 43—44. С. 21—22; ср.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. С. 61.

ев, обреченных на вынужденное бездействие. Так, возникает все еще в русле романтической эстетики образ Мцыри, у которого, в отличие от «бесприютного скитальца» Демона, борьба за свободу сочетается с чувством родины.

Поиски положительного идеала в жизни и творчестве Лермонтова связаны с обращением к демократическому герою, к фольклорным мотивам, к проблеме народности, к слиянию с природой родной земли. Все это находит свое выражение в формировании реалистического метода в творчестве Лермонтова*.

Именно в этих условиях становления критического реализма, обогащенного многими лучшими достижениями романтизма, возникает и осуществляется замысел романа «Герой нашего времени», проблематику и поэтику которого можно правильно понять только в общем контексте творческого развития Лермонтова. Уже не раз отмечалось исследователями, что поэтика и, шире, эстетика романа прямо связаны со становлением русского критического и психологического реализма, социальный пафос которого составляет одну из характерных черт своеобразия русской классической литературы XIX века. Это не означает, что в художественной структуре и в стилевой ткани «Героя нашего времени» нет отчетливо различимых признаков, элементов романтизма. В судьбе, поведении, в характере, в мужественной силе и нервной, впечатлительной натуре Печорина очень многое от «Странного человека», романтического героя, родственного шиллеровским, а затем и байроновским благородным разбойникам и протестантам**.

Однако «Герой нашего времени» — качественно новое явление в русской и мировой литературе. Это уже реалистиче-

* Об этом подробнее см.: *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. Л.: Наука, 1964. С. 123; *Кедровский А. Е.* О положительном начале в лирике М. Ю. Лермонтова // Ученые записки Курского пединститута. 1967. Вып. 32. С. 92—105; *Тойбин И. М.* О юношеском творчестве Лермонтова // Там же. С. 46—91; *Ефимова М. Т.* К вопросу об этических проблемах в творчестве Лермонтова // Ученые записки ЛГПИ. 1966. Т. 309. С. 126—127.

** Об этом подробнее см.: *Евзерихина В. А.* М. Ю. Лермонтов на пути к созданию образа Печорина // Труды IV Научной конференции Новосибирского госпединститута. Новосибирск, 1957. Т. I. С. 217—248 (см. с. 230 и сл.); *Владимирская Н. М.* Драма «Странный человек» и становление художественной системы Лермонтова // Ученые записки Великолукского госпединститута. 1964. Вып. 24. С. 5—27; *Удодов Б. Т.* «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С. 17—45.

ский роман о романтическом герое, это реалистическое решение романтической проблематики. В своей книге «Роман М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". Комментарий» во вступительной статье, опираясь на работы ряда авторов от В. Г. Белинского до Б. М. Эйхенбаума и других наших советских исследователей, я стремился показать, что такой функции образа автора и повествователя, какую мы находим в «Герое нашего времени», до Лермонтова в романтической литературе не было и не могло быть *.

Да и Максим Максимыч, в сниженно-бытовой манере рассказывающий экзотическую и традиционную в романтической литературе историю любви европейца Печорина и «девы гор», черкешенки Бэлы, утверждает и усиливает реалистическую позицию автора (см., например, его описание свадьбы сестры Бэлы: «Девки и молодые ребята становятся в две шеренги, одна против другой, хлопают в ладоши и поют») **.

Для Максима Максимыча проблема добра и зла решается простым велением сердца, ему чужды рассуждения в духе метафизической диалектики, и его прочная патриархальная мораль не противостоит, но оттеняет размышления и этические искания Печорина.

Сложная система образов и принцип их раскрытия в романе «Герой нашего времени» подчинены одной задаче: как можно полнее и объективнее показать героя времени как со стороны, так и изнутри, объяснить болезнь века, которая точит его и, пройдя через критический и самокритический анализ, дать морально-этическую оценку этой трагической и типичной для своего времени личности. Именно поэтому для Лермонтова так важна исторически и интересна философски «история личности» («История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление», — говорит Лермонтов в Предисловии к «Журналу Печорина»).

---

* См.: *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.; Л.: Просвещение, 1966. С. 20—28.

** Равнодушие Максима Максимыча к цветистой экзотике, столь характерной, например, для романтического стиля кавказских повестей Марлинского, проследил В. В. Виноградов в известной работе «Стиль прозы Лермонтова» (Литературное наследство. Т. 43—44. С. 570—572).

Поставить и разрешить столь сложные задачи ни романтическая повесть, ни романтический роман еще не могли, хотя эти эстетические и философские задачи созрели именно в недрах романтизма.

Проблема добра и зла в романе Лермонтова далеко не исчерпывается размышлениями и поведением Печорина. Тем не менее более всего эта проблема ставится и решается на материале внутреннего и внешнего жизненного опыта Печорина.

Неоднократно указывалось на общность образов Печорина, Демона, Арбенина, на черты характера, роднящие Печорина с демоническими героями Лермонтова-романтика. Однако следует видеть и большую сложность образа Печорина, более детальный и конкретный анализ диалектики его душевной и духовной жизни, его внутренних монологов, его потока сознания. В этом новое качество по сравнению с демоническими героями.

Анализ текста «Героя нашего времени» показывает, что разрыв между стремлениями духа и реальностью жизненной практики заставляет Печорина глубоко страдать, ожесточает его, но не делает его поборником зла. Печорин не отвергает положительного идеала, который ему ближе и дороже, чем всем другим действующим лицам романа. Ложь, пошлость, лицемерие и многие другие пороки общества, породившего Печорина с его страданиями и ожесточенностью, — вот те повседневные проявления зла, с которыми никогда и ни при каких условиях не примирится Печорин. Он умен и активен, он показан в действенной борьбе с окружающим его злом, и, стремясь к недостижимой гармонической цельности, Печорин никогда и нигде не сопоставляет зла с истиной и не провозглашает зло своим символом веры. Даже отвечая злом на зло, Печорин не выдает его за добро, за благо. Дурные поступки героя романа всегда мотивированы, и, конечно, не только «время», «общество», но и сам Печорин несет за них моральную ответственность, его мучит беспощадная совесть. Достаточно вспомнить душевное состояние Печорина после убийства на дуэли Грушницкого: «У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели».

Как и у Онегина, у Печорина «есть и совесть и прямая честь». К бездушному обольстителю, к «поборнику зла» не привязалась бы Бэла, не тянулась бы Мери, не любила бы такого демонического злодея Вера. Не случайно Максим Максимыч при первом же упоминании имени Печорина называет его «славным малым» («славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен»).

Через несколько дней после выхода в свет первого издания «Героя нашего времени», в середине апреля 1840 года, Белинский посетил Лермонтова под арестом в ордонанс-гаузе. Белинский спорил с Лермонтовым и был тронут тем, что заметил «в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого» *. Эти «семена глубокой веры» в достоинство человека и во всепобеждающую силу активного добра Белинский видел и в романе «Герой нашего времени». Такое понимание романа Лермонтова, думается, соответствует подлинному авторскому замыслу и объективному историческому содержанию «Героя нашего времени». Попытки свести сложный и противоречивый образ Печорина только к воплощению в нем эгоцентрического демонизма обедняют познавательное и воспитательное значение романа. Мы знаем, что Лермонтов хотел «указать болезнь», поставить общественно-исторический диагноз. Но он не столько осуждал пороки Печорина, сколько объяснял их происхождение, а главное, раскрывал в своем герое «силы необъятные», «предназначение высокое», добрые задатки богатой натуры Печорина, обреченного стать жертвой своего века. Доверяясь обаянию Печорина, читатель реагирует на роман Лермонтова именно так, как этого хотел сам автор.



---

* *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 11. С. 509.

Д. Е. МАКСИМОВ

Проблематика и символика поэмы Лермонтова «Мцыри»

1. ГЕРОЙ И МИР В ПОЭМЕ «МЦЫРИ»

Почти все современные исследователи, писавшие о «Мцыри», признают лермонтовскую поэму романтическим произведением, Это мнение вполне справедливо.

Почвой, сформировавшей романтическое искусство начала XIX в., явилось развитие личности, ее неудовлетворенность историческим бытием и ее стремление противопоставить враждебным силам действительности свою одинокую борющуюся волю и свою субъективность. Поэма Лермонтова по своему содержанию, пафосу, по методу, по типу героя соответствует этим тенденциям.

Правда, романтизм лермонтовской поэмы отличается от устоявшихся форм романтизма, выработанных и закрепленных в стихотворных повестях Байрона, Пушкина и их последователей и подражателей (Козлова, Подолинского), — традиция, на которую Лермонтов, создавая «Мцыри», несомненно опирался. Но существование отличительных особенностей романтизма «Мцыри» (о них будет сказано в дальнейшем) не дает права исключить произведение из романтической литературы эпохи и вывести его за пределы лермонтовского романтизма.

Одним из главных оснований, которое позволяет рассматривать творчество Лермонтова как единство и видеть в нем преобладание романтических устремлений, является могучая субъективность образов его ведущих героев, которые в своих существенных чертах отражают личность автора. Но эта особенность не превращается у Лермонтова в безраздельный

субъективно-романтический монизм. Основные герои Лермонтова, сходные между собой, не настолько сходны, чтобы сливаться в одну универсальную личность. Они отличаются друг от друга и в индивидуальном, и в типовом отношении.

В лермонтовском творчестве привлекают внимание два основных варианта протестующего героя. К одному из них относятся мятежные индивидуалисты демонического склада, нарушители общепринятой морали: Демон, Александр Радин, Евгений Арбенин. Другому варианту соответствуют герои, которые борются со злом, не переступая господствующих этических норм. К ним следует причислить трех ведущих персонажей ранних драм Лермонтова, отчасти Измаила-Бея, Арсения из «Боярина Орши», конечно купца Калашникова и Мцыри. Характерно, что Арсений, Калашников, Мцыри и даже Измаил-Бей, в противоположность демоническим персонажам, так или иначе связаны с народной почвой.

Образы этих героев возникают на всех этапах лермонтовского творчества. Но отношение Лермонтова к героям демонического склада не превращается в слепую апологию. Он выдвигает и поэтизирует положительное содержание их личности, но различает в ней также и разрушительные эгоцентрические силы. Уже в «Маскараде» в гибели Арбенина играет роль независимый от своеволия героя морально-психологический фактор. В образе Печорина и Демона показаны высокий протест и кризис индивидуалистической личности и постигшая ее катастрофа (особенно в последнем варианте «Демона»). В поэме «Сашка» личность героя, отмеченная чертами романтического индивидуализма, опущена в мир «низкой действительности», в котором она частично лишилась своего ореола. В «Сказке для детей» Лермонтов с иронией и грустью объявляет своего юношеского Демона «детским бредом», а в стихотворении, посвященном М. П. Соломирской, низводит этот образ в сферу бытового, полудружеского-полусветского поэтического общения.

Иначе подходит Лермонтов к героям, родственным Мцыри, и к самому Мцыри. Их достоинство и ценность не колеблются ни изображением внутреннего кризиса, ни иронией. Они остаются положительными героями без моральных изъянов. Ограничивая свое признание демонического протеста, поэт до конца сохраняет любовь и доверие к бунтарям, одинокий бунт которых направлен к тому, чтобы утвердить, а не нарушить их человечность. В этом смысле вполне правы Белинский, назвавший Мцыри «любимым идеалом» Лермонтова (IV, 537), и Огарев, увидевший в этом герое «самый ясный и единственный

идеал поэта» *. И конечно, глубоко знаменателен тот факт, что из двух итоговых романтических поэм Лермонтова, «Демон» и «Мцыри», завершающих обе линии развития его протестующего героя, поэма «Мцыри» фактически является последней — заключительным словом поэта-романтика, уходящего от романтизма[1].

Поэма «Демон» вынашивалась Лермонтовым всю жизнь и вобрала в себя многое из его философского и морального опыта и поэтической страсти. Лермонтов вложил в нее огромные ресурсы своего таланта, и она в глазах русских читателей с полным основанием стала центральным и едва ли не самым любимым стихотворным произведением поэта. Но все же зрелый Лермонтов шел уже не к «Демону», а через «Демона» и от «Демона».

Во главе поэмы о Мцыри стоит образ ее единственного героя, отражающий, как писал об этом Белинский, «тень» собственной личности автора (IV, 537), — один из признаков лермонтовского романтизма.

Положительное содержание человеческого «я» ассоциировалось в творческом сознании Лермонтова, как и у Байрона, с идеей «естественного человека». Этот идейный комплекс, не сводясь к руссоизму в прямом значении, был связан с переработанными и отрезвленными XIX столетием концепциями руссоистского типа, которые вошли в самую основу романтизма. В романтической литературе эта просветительская идея окрасилась трагическим сознанием, но по существу не утратила нормативного значения. <...>

Мцыри — «естественный человек» в большей степени, чем другие, близкие ему, персонажи Лермонтова. Мцыри — высокий мятежный герой, стремящийся уйти из своего заточения на родину, в мир цельного бытия, свободы, борьбы и любви. Было бы неверным искать в воспоминании Мцыри о родине аналогии с популярным у романтиков платоновским анамнезисом (память о запредельном, «дожизненном»): оно не содержит в себе мистического элемента. Воспоминания Мцыри о родине и духовная связь его с нею являются источником естественных человеческих чувств и представлений, которые составляют самую основу личности героя. Не случайно в строфе 4 сказано, что он «душой дитя», — видимо, не только по поводу его юного

---

* *Огарев Н. П.* Предисловие <к сб. «Русская потаенная литература XIX столетия»> // Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1937. Т. 1. С. 330.

возраста, но и с намеком на детскую чистоту его сознания, отразившего «духовное детство» его народа. Родина для Мцыри — сфера дружелюбия, приязни, душевной легкости, сердечности, населенная «милыми ближними и родными», «мирный дом», где над колыбелью ребенка поют песни его молодые сестры. И вместе с тем в поэме говорится о «могучем духе» отцов Мцыри, о их «гордом и непреклонном взоре», о «битвах чудных», которые они вели, и о «воле дикой» — поэтической основе их существования.

Мцыри, как и герой стихотворения Лермонтова об Александре Одоевском, написанного в том же 1839 г., сохранил «веру гордую в людей и жизнь иную». Его действенность, целенаправленность и самый характер его путеводной цели составляют нормативную сторону его образа, делают его образцом для тех, кто не имел цели и не пытался ее искать. Основные качества его личности демонстративно противостоят расслабленному реакцией, *беспутному*, бездеятельному, «позорно-малодушному» поколению «без убеждений и гордости», которое «в начале поприща» «вянет без борьбы», о котором Лермонтов говорит в «Думе» и «Фаталисте». <...>

Но все, о чем сказано выше, — лишь «исходные данные» личности Мцыри, ее «изначальный фонд». Лермонтов наделяет своего героя вполне определенной судьбой, помещает в определенную обстановку и таким путем уточняет и индивидуализирует его образ. Мцыри — не только «естественный человек», сохранивший в себе духовные сокровища своей родины. Помимо того, он — пострадавший от «цивилизации», заточенный ею в монастырь, и этот факт не безразличен для его характеристики.

Мцыри сравнивает монастырь, в котором он жил, с пленом, с рабством и, особенно часто, с тюрьмой, упоминает о «глухих стенах» и «решетчатом окне». Он признается, что тюрьма оставила на нем «свою печать», называет себя цветком, воспитанным в тюрьме. Такие признания Мцыри вносят существенные поправки в те односторонние формулы, которыми определял героя поэмы Белинский («могучий дух», «исполинская натура», «мощь», «несокрушимая сила»), а за ним и некоторые советские критики («титанический образ». — *Л. П. Семенов*)*. На самом деле в личности Мцыри очень живо и убедительно сочетаются черты силы и слабости. В этом «двуначалии» и заключается основной принцип индивидуализации его образа,

* *Семенов Л. П.* Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939. С. 142.

значительно более продвинутой, чем индивидуализация связанного с ним байроновского Гяура или таких пушкинских героев, как Алеко и Кавказский пленник. Препятствующий индивидуализации прежний способ обобщенно-рационалистического построения характера, который давал себя знать и в романтических произведениях, выступая в них под прикрытием подчеркнуто эмоциональной характеристики, здесь, в «Мцыри», уже потерял свою силу. Даже в том, что Лермонтов переименовал свою поэму, заменив в рукописи ее прежнее название «Бэри» (монах) более специфическим «Мцыри» — «неслужащий монах», нечто вроде «послушника» (Лермонтов), чувствуется стремление поэта уточнить, индивидуализировать изображение героя*.

Бóльшая конкретность и определенность образа Мцыри по сравнению с персонажами романтических поэм Байрона и Пушкина достигается за счет его большей диалектичности и психологической разработанности. Огненная страстность, жизненность, свободолюбие, непреклонная воля Мцыри — проявления «могучего духа» «его отцов» — неотделимы в нем от его физической хилости и болезненности, наследства монастырского режима. В нем «юность вольная сильна», и вместе с тем он «слаб и гибок, как тростник». Его угрюмая и дерзкая смелость прихотливо и капризно, «оксюморно» сталкивается в нем с пугливостью («пуглив и дик», «боязливый взгляд» — говорится о нем в поэме). Он способен яростно биться, визжа, как барс, но легко утомляется и отчаивается до исступления. Он скован и ограничен и монастырем, и своей немощью, развившейся в результате пребывания в монастыре. И в трагических скитаниях Мцыри нужно различать борьбу не только с внешними препятствиями, но еще больше с этой немощью, которая по отношению к его духу выступает как внешняя и чуждая сила. Все это делает Мцыри страдающим героем. Он мучается от одиночества, от тяжести своей изнурительной и фанатической страсти-мечты, от неутоленной потребности в любви, а также от жажды и от голода, о которых в поэзии байронического типа было принято говорить лишь с ироническим уклоном. Конеч-

---

* Это стремление обнаруживается еще более определенно, если принять во внимание закрепленное в грузинском языке второе значение слова *мцыри* — «“пришелец”, “чужеземец” — прибывший добровольно или переселенный из чужих краев одинокий человек» (*Шадури В.* К вопросу о заглавии поэмы «Мцыри» // Вечерний Тбилиси. 27 октября 1959 г.).

но, конкретность образа Мцыри усиливается также возрастной характеристикой, очень весомой в поэме («я молод, молод» и др.).

В изображении Мцыри ощутимы оттеночные, иррациональные моменты. Личность Мцыри не исчерпывается волей, гордостью, страстью. В ней есть что-то еще: горячее, нежное, трепетное, почти женственное. Не случайно, выражая одну из стихий лермонтовской поэзии, Мцыри употребляет очень заметные и многоговорящие уменьшительные: *облачко*, запели *птички*, *ветерок*, *речка*, сребристый *голосок*, — слова, которые у Лермонтова иногда носят диссонирующий сентиментальный оттенок (*глазки*, *щечки*, *мужичков*), а здесь, вполне оправданные образом героя, органически соединяются с другими равнозначащими лирическими элементами (см., например, невозможное у Пушкина: «Так было сладко, любо мне» — стих 654). <...>

Разумеется, степень психологической разработанности и объективации образа Мцыри не следует преувеличивать. Мцыри остается романтическим героем и в этом смысле прежде всего выражением обобщающего авторского сознания, как персонажи Байрона и других романтиков. Не случайно, как это не раз отмечалось критикой, язык Мцыри и самая форма его мышления не заключают в себе ничего специфического для него лично и целиком соответствуют обычной в романтических поэмах лирически-приподнятой речи и поэтической логике самого автора. И все же в личности Мцыри уже проступают черты, выходящие за пределы авторской субъективности, имеющие объективный характер.

Какова мера этой объективности? Можно ли говорить, что герой лермонтовской поэмы обусловлен средой?

Мцыри, в противоположность байроновским персонажам, лишен внешних признаков исключительности, ореола избранности и таинственности. Сила его личности не подчеркивается ни его властью над людьми, которой отличались герои «восточных поэм» Байрона, ни фантастикой, как в «Демоне»: поэма о Мцыри лишена фантастики. У ее героя «имя темное» (строфа 24) и судьба для данного времени и данного места ничуть не выдающаяся. *В сущности*, он простой человек, выросший среди простых людей в горном патриархальном ауле, жертва кавказской войны. Но эти социальные стороны его личности и его судьбы — выявление их обязательно для реалистического произведения — в поэме Лермонтова мало представлены. Мцыри изображен в поэме не «простым человеком» с вытекающей из

этого понятия социальной определенностью, а «естественным человеком», лишенным такой определенности. Да и с конкретными историческими событиями образ Мцыри соотнесен слабо: история («русский генерал», намек на войну) мелькает лишь в первых двух строфах поэмы как исходная мотивировка, как математическая точка сюжета, не отразившись непосредственно, «субстанционально» ни в сознании героя, ни в последующем развитии действия. Правда, пролог с историей (строфа 1), открывающий «Мцыри», важнее для сюжетной линии лермонтовской поэмы, чем его «прототипы» — полулирические-полуодические эпилоги «Кавказского пленника» Пушкина и «Эды» — для сюжетов этих произведений. Но зато в самом рассказе о героях поэм Пушкина и Баратынского историческая действительность заявляет о себе прямее и обнаженнее, чем в исповеди Мцыри.

Более четко показана Лермонтовым национальная характерность Мцыри, иначе говоря — зависимость его от национальной кавказской почвы. Как бы ни отличался Мцыри по своей речи и мысли от эмпирически-реальных горцев, в его личности, в его физической природе, в его повадках явно намечаются национальные признаки. Это становится особенно очевидным, если сравнить его с такими персонажами Лермонтова, как юноша Селим из «Аула Бастунджи» и Бэла, Азамат, Казбич из «Героя нашего времени». Лермонтовское, общечеловеческое содержание образа Мцыри как бы уточняется в поэме принадлежностью героя к кавказским народам с их бурным и порывистым темпераментом, с их гордостью, смелостью, вольнолюбием, «исконной» приверженностью к своему отечеству и чувством собственного достоинства.

Национальная обусловленность Мцыри как *главного* героя произведения является важной особенностью лермонтовского метода, дающей основание связывать поэму с поздними стадиями развития романтизма, в котором национальное своеобразие понималось не только со стороны колорита, но и в более глубоком смысле (ср. ранние повести Гоголя). И все же обусловленность героя произведения Лермонтова очень далека от ее характерных реалистических форм. В реалистическом искусстве герои в каких-то важных своих проявлениях выводятся из конкретной социально-исторической среды и конкретных социальных обстоятельств своего времени — в узком и широком смысле. В поэме Лермонтова среда и обстоятельства — родина, монастырь, пленение — обладают лишь незначительной долей национально-исторической конкретности, а их подлинный ис-

торизм, как будет ясно из дальнейшего, заключается не в их наличном конкретном содержании, а в том, что в этом содержании подразумевается. Такая форма обусловленности была распространена в романтических произведениях, герои которых изменяли своей «доброй» природе под воздействием абстракции «злого» мира. Вывод остается в силе. Какими бы специфическими свойствами ни отличался романтический метод «Мцыри», его романтическая природа не должна вызывать сомнений.

В основе литературного произведения лежит не только образ героя, но и образ мира, в котором этот герой находится.

Сферы действительности, окружающей героя, наделены в поэме Лермонтова художественным бытием различного характера и различной интенсивности.

Топографические и исторические сведения и предыстория Мцыри (преимущественно в первой и во второй строфах) даны очень скупо, пунктирно и кое в чем намеренно неопределенно («такой-то царь, в такой-то год...»). Очевидно, повысить весомость и точность этих мест Лермонтов не мог, не вступив в конфликт с дальнейшим текстом поэмы, в которой локальные подробности, уточнения обстановки помешали бы воспринять ее обобщенный, расширенный смысл.

Историческим фактам, как уже говорилось, была отведена такая же подчиненная роль: история облекалась Лермонтовым, особенно в первой строфе, дымкой воспоминаний, превращалась в легенду, в поэзию уходящего времени. И тем не менее Лермонтов достигает некоторой соотнесенности сюжета с исторической действительностью, ощущения тонкой, еле заметной связи поэмы с историей в ее наглядных проявлениях.

Чрезвычайная художественная сдержанность сказывается у поэта и в описании монастыря, где жил Мцыри. Дом боярина Орши и монастырь, в котором судили Арсения, были описаны Лермонтовым значительно подробней. Поэма дает лишь самое общее, почти бесплотное, скорее эмоциональное, чем зрительное, представление о монастыре с его сумрачными стенами, с душными кельями и принимающим исповедь Мцыри старым чернецом, которого, впрочем, не слышно и почти не видно. Некоторые подробности о монастыре Лермонтов оставил в черновике и не перенес в беловой текст. Эта скупость в использовании монастырских образов вполне объяснима. Пафос поэмы — в поэтизации жизни, в том, чтобы показать ее полногласие, цветение, ее краски и возможности, открывшиеся

22 Зак. 3178

Мцыри в дни блужданий, а не в демонстрации монастыря-тюрьмы*.

По-иному подходит Лермонтов к изображению природы. Природа заполняет почти все произведение и является в нем не фоном, а активной силой. Образы всех царств природы введены в сюжет как действующие лица. В одногеройной поэме Лермонтова природа служит, в сущности, единственным партнером Мцыри — то другом, то врагом, — вбирает в себя богатства человеческого мира и как бы стремится заменить этот мир. Она наделена огромной силой внутренней жизни, празднично приподнята, углублена и расширена авторской мыслью. <...>

Писатели руссоистского толка искали в природе, помимо всех ее явных качеств, идеальной гармонии. Она представлялась им вместилищем неизменных этических ценностей, субстратом «естественного добра», противостоящего «испорченности» цивилизованного мира. Эти взгляды оставили в мировоззрении Лермонтова глубокий след, хотя и не сохранили в нем своей первоначальной формы. В этом отношении поэт был несомненно причастен к той романтической ревизии руссоизма, которая началась едва ли не с Шатобриана. В лермонтовском созерцании природы уже не было явных метафизических примесей. Лермонтов уже не рассматривал природу с точки зрения прямолинейной антиномии добра и зла. Природа мыслилась им в более сложном сочетании аспектов свободы, красоты, жизненности, силы. *Есть основание думать, что природа в лермонтовской концепции — «преддверие к идеалу», а не его последняя инстанция, не его воплощение*, поскольку поэт, как можно предполагать, связывал со своим представлением об идеале не только мысль о свободе, но и мечту о человеческой любви и братстве («Отрывок»; ср. образ родины в «Мцыри»).

Такое понимание природы и нашло свое объективное выражение в поэме Лермонтова. Нейтральные к добру и злу силы природы в зависимости от обстоятельств обнаруживают себя по отношению к герою и как «добрые», и как «злые», но и в том и

* Такой подход Лермонтова к реализации монастырской темы не противоречит, однако, стремлению поэта провести эту тему — в форме ослабленного, пунктирного лейтмотива — через весь текст поэмы. Этот лейтмотив звучит в постоянных обращениях Мцыри к его слушателю. Не углубляя образа монаха, они удерживают этот образ в сознании читателя («слаб и сед», «от желаний... отвык», «бессильная старость») и тем самым контрастно оттеняют переживания героя.

в другом случае они естественны, свободны и тем самым «положительны». Блеск и сияние дня сменяются угрозами ночи. Однако и сам день, и сама ночь в восприятии Мцыри не равны себе по своему эмоциональному содержанию, способны к «диалектическим» превращениям. Дневная природа для Мцыри — не только цветущий «божий сад», но и зной, безжалостно палящий «усталую главу». Ночь — не только сбивающий с пути лесной мрак и зверь, помышляющий о крови, но и «ночная свежесть», утоляющая «измученную грудь». Да и барс, грозящий Мцыри смертью, не выдается в поэме за чистое воплощение зла и получает характеристику в духе все той же лермонтовской диалектики: «...взор *кровавый* устремлял, мотая *ласково* хвостом». <...>

Природа в поэме Лермонтова полна одушевления, огромной и таинственной жизни. Мцыри окружен голосами, шепотами и мыслями природы, и он умеет понимать их («мне было свыше то дано» — стих 159).

«Темные скалы» в поэме думают, поток шумит, как сотня «сердитых... голосов», вечно споря с «упрямой грудою камней», в кустах шепчутся другие «волшебные, странные голоса» —

Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли...

(Строфа 11)

«Ночи темнота» глядится «миллионом черных глаз», «туманный лес» говорит, ручей лепечет, как ребенок, в прозрачной чистоте неба мыслится полет ангела, а на скалистом спуске — шаги злого духа. Эти образы по своим формальным признакам чаще всего являются обычными олицетворениями и в то же время отличаются особым, неповторимым, лермонтовским оттенком таинственности, свежести, создающим ощущение безграничности жизни. Это ощущение поддерживается эпитетами «тайный» и «таинственный», повторяющимися в поэме много раз («тайный ночлег», «тайный голос», «тайны неба», «тайны любви», «таинственная мгла»). И ощущение это идет от всего текста поэмы и мотивировано жизневосприятием главного героя, который в каждом явлении радостно открывавшегося ему ослепительного мира — в скалах, в тучке, в мимоидущей девушке, в ее глазах — видел откровение и обещание новых откровений.

Богатство природы было продемонстрировано Лермонтовым и многообразием ее сфер, изображенных в поэме (горы, пропасть, лесная гуща, речка, гроза, туча), и сменами суточного

времени, очень важными для колорита лермонтовских пейзажей и всего смысла произведения. В текст «Мцыри» вводятся — с точной характеристикой их признаков, и особенно их лирической атмосферы, — образы ночной, утренней, дневной и вечерней природы (вечер — в воспоминаниях о родине). Но дневные и утренние краски, чудеса света и солнца преобладают в поэме над стихиями ночи и мрака. Природа в «Мцыри» сильнее освещена, чем природа в «Демоне», совпадающая с сумрачным образом главного героя («Он был похож на вечер ясный» и т. д.). Юность Мцыри, ясная простота его мечты о родине и его любовь к жизни требовали яркого светового сопровождения и получили его.

Природа у Жуковского, с ее истонченной материей, овеянная нездешними видениями, божественно-невыразимая, также контрастирует с природой в лермонтовской поэме — одухотворенной и вместе с тем вполне материальной. Дымка таинственности окружает у Лермонтова не ночную, мистическую, а скорее дневную природу, оттеняя в этой природе ее незримую глубину. Это были тайны утра и дня, «здешние» тайны — поэтическое указание на беспредельное богатство жизни. «Небесные романтики» грустили и томились по запредельному, звали своих читателей в бездонные, безо́бразные, серафические миры, «dahin, dahin» — туда, туда. Романтическое томление в «Мцыри», могучая, ненасытная жажда, переполняющая поэму, направлены в страну жизни, «сюда», к земному многоцветному бытию, разлитому во вселенной, окружающему человека и все-таки трагически отделенному от него.

Младенческой удивленностью перед свежестью мира пронизана вся поэма — не только то, что относится в ней к природе. Грандиозное и малое, даже самое простое и элементарное в восприятии героя и автора становится праздничным, поразительным и легендарным. Это удивление, и трепетная жажда жизни, и затаенная горячая грусть, вызванная чувством невозможности обладать разлитой кругом красотой, составляют одну из главных внутренних интонаций поэмы, ее скрытую музыку. <...>

2. СИМВОЛИКА В ЛИТЕРАТУРЕ 20—30-х ГОДОВ И В ПОЭМЕ «МЦЫРИ»

Признание того очевидного факта, что образная ткань «Мцыри» поэтически конкретна, что она *непосредственно* отражает — в деталях и в целом — реальную, лирически пережи-

тую действительность, исключает возможность не только видеть в поэме преобладание декоративности, но и считать ее произведением условным, рассудочно-аллегорическим. И тем не менее при чтении поэмы Лермонтова явно ощущается присутствие в ней смысла, расширяющего и дополняющего ее прямое, «наличное» содержание. Речь идет не об одной лишь «естественной» символике, которая присуща каждому художественному произведению, но отчасти и о символике более специфической, воспринимаемой как особое явление эстетической формы. <...>

В русской поэзии, предшествующей Лермонтову и современной ему, как уже говорилось, существовали разные виды иносказательного стиля. В сборнике Федора Глинки «Опыты аллегорий или иносказательных описаний в стихах и прозе» (1826) отразилось архаическое отношение к аллегориям как к рационалистическому олицетворению отвлеченных понятий: совести, надежды, истины и т. д. Система политических намеков (аллюзий), ставшая одной из отличительных особенностей творчества декабристов, также в конечном счете восходила к литературе XVIII в. *

Известное значение, хотя бы для формирования художественного метода «Демона», имела в России традиция романтических мистерий и поэм-мистерий, представленных на Западе в творчестве Байрона, Шелли, Т. Мура, А. Виньи и связанных в той или другой мере с Мильтоном и Гете. Эта линия наиболее сознательно была реализована у нас в «Ижорском» Кюхельбекера **, сопровождаемом авторским предисловием, в котором содержался призыв «воскресить... мистерии». Сюда относятся и такие условно-фантастические, символические или полусимволические произведения, как переводная поэма Жуковского «Пери и ангел» (1821) и поэмы Подолинского: «Див и Пери» (1827) и «Смерть Пери» (1837). Особым вариантом этого жанра можно признать также «мистерии» А. В. Тимофеева *** — вещи художественно слабые, но показательные по методу ****.

---

* Так, в «Словаре древней и новой поэзии» Николая Остолопова (Ч. 1. СПб., 1821) слово «аллюзия» поясняется главным образом примерами из поэзии XVIII столетия.

** Первые две части «Ижорского» вышли в 1835 г.

*** *Тимофеев А. В.* Жизнь и смерть // Библиотека для чтения. 1834. Т. V; *Т-м-ф-а.* Поэт, фантазия в III сценах. СПб., 1834.

**** Иной характер носит поэма Вл. Соколовского «Мироздание» (М., 1832). Однако и в этой поэме, как бы ни отличалась она по своему

В творчестве Пушкина 20—30-х годов произведений, построенных как открытые аллегории или таящих в себе четкий иносказательный смысл, сравнительно немного, хотя они и очень весомы. К ним относятся стихотворения «Кто, волны, вас остановил...», «Телега жизни», «Аквилон», «В степи мирской...», «Арион», «Анчар», «Туча» и др. Однако наряду с ними у Пушкина есть произведения, которые отнюдь не являются аллегорическими, но содержание которых демонстративно не укладывается в их сюжеты. Эти произведения — маленькие трагедии, «Русалка», «Медный всадник», «Пиковая дама», «Золотой петушок», — помимо своей конкретной темы, заключают в себе огромные богатства колеблющихся потенциальных смыслов и возможности различных подразумеваний. Символика «Медного всадника» и «Золотого петушка» по типу и форме находится в соседстве с политической «ледяной» символикой романа Лажечникова «Ледяной дом» (1835). Стихотворения Пушкина «К Овидию» и «Андре Шенье» насквозь аллюзионны. Несмотря на все свои идейные и тематические отличия, много общего с пушкинской суггестивностью имеет поэтическое творчество Жуковского. И едва ли не высшего развития у Жуковского эта линия достигает в переработанной поэтом повести Ламот Фуке «Ундина» (1831—1836), содержащей в себе под видом наивной сказки мифологему о первозданных космических стихиях, стремящихся к одушевлению.

Почти все указанные выше тенденции в разработке поэтического иносказания и в мифотворчестве эпохи романтизма были продолжены Лермонтовым. В ранних редакциях «Демона», в «Азраиле» и «Ангеле смерти» Лермонтов разрабатывал жанр поэмы-мистерии. Весь смысл «Последнего сына вольности» заключается в скрытых политических подразумеваниях. Вслед за Пушкиным Лермонтов использовал форму аллегорических стихотворений («Два великана», «Три пальмы», «На севере диком...», «Утес», «Листок»), бóльшая часть которых отличается от архаических аллегорий главным образом своим психологизмом и лирическим субъективизмом.

Но еще характернее для Лермонтова лирика, которая, не будучи аллегорической, выдвигает обязательный и первостепенный по своему значению, широкий смысловой подтекст. Сюда относится «тюремный цикл» — стихотворения «Желанье», «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь», осно-

---

литературному происхождению от названных выше произведений, нельзя не увидеть признаков романтической мистерии.

ванные приблизительно на той же символике — пленник, тюрьма, побег, — что и поэма «Мцыри». Сюда относятся также многие «пейзажные» стихотворения и «маленькие баллады» с эмбриональным сюжетом («Русалка», «Парус», «Ангел», «Тучи», «Горные вершины...», «Кинжал», «Дары Терека», «Тамара», «Любовь мертвеца»), требующие для своего полного восприятия лирической проекции в мир общеромантических идей о земном и небесном, о вечном покое и вечном движении, о трагической страсти и т. д. Особенно важны для понимания «Мцыри» символические пейзажи Лермонтова. Образы природы, введенные в эти пейзажи, — голубая река в «Русалке», и бурный Терек в «Дарах Терека», и полуночное небо в «Ангеле», и странники-тучи в «Тучах», — есть в такой же мере отражение объективной природы, как и знаки определенных душевных состояний и связанных с ними идей. <...>

Поэма «Мцыри», в которой рассказывается о переживаниях одинокого кавказского юноши, не является *прямым* отражением действительности 30-х годов. Тем не менее явленная в «Мцыри» действительность Кавказа, отнюдь не условная, подлинная, просвечивает скрывающейся за ней мыслью о действительности в широком значении, о жизни в целом. Это просвечивание текста поэмы, неизбежное появление за ним второго, более объемного, содержания и заставляет говорить о ней как о произведении с *потенцией* к двухплановому построению.

Такое толкование поэмы следует вести с ее *героя*. Живой и конкретный образ монастырского послушника, помимо своих ярких локальных черт, близок самому Лермонтову и передовым людям его эпохи — страдающим, непокорным, рвущимся к свободе. <...>

Принимая в себя образ лермонтовского героя, читатели в какой-то отдаленной перспективе видят стоящих за ним русских людей 30-х годов. Но и таким расширением смысла затаенное содержание образа Мцыри не исчерпывается. Монастырский послушник, о котором рассказал Лермонтов, — не только молодой горец, томящийся в неволе, и не только русский человек того времени, но и всякий человек, обреченный на одиночество среди чужих, лишенный подлинной свободы и страстно о ней мечтающий.

Образы *родины* Мцыри и *монастыря* просвечивают в поэме и наполняются вторым смыслом не менее явно, чем образ героя, — и, конечно, более ощутимо и определенно, чем образ природы.

О *родине* Мцыри, стране, населенной героическим, благородным, свободным и сплоченным воедино народом, где «люди вольны, как орлы», уже было сказано. Этот образ не становится в поэме метафорическим. Лермонтов раскрывает его без детализации, но вполне конкретно, с привлечением необходимых этнографических реалий, подчиненных общей идее и эмоциональной характеристике. И все же образ родины, оставаясь самим собой, кроме того, не может не осмысляться в лермонтовской поэме как подобие некоего идеального состояния вообще. Здесь нельзя не вспомнить, что в известной записи Лермонтова, ведущей к «Мцыри», мысли героя, «молодого монаха», сам поэт называет «идеалами» *.

У писателей типа Юнга-Штиллинга ** и в романтической литературе (в частности, у Жуковского, у Ф. Глинки, у позднего Кюхельбекера) слова «родина», «отчизна», «отчий дом» иногда употреблялись в переносном смысле, в духе Платона и христианской мифологии, — для обозначения блаженного, умопостигаемого мира ***. В стихотворениях «Ангел», «Когда б в покорности незнанья...», «Настанет день — и миром осужденный» Лермонтов подхватывает эту тему. Не превращаясь в лейтмотив, она отсвечивает и в образах лермонтовской природы. «Студеный ключ» из стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» лепечет о своей *родине*, «про мирный край, откуда мчится он», и этот лепет назван «*таинственной* сагой».

Реальное, земное и даже «гражданское» содержание, которое вложил поэт в мечты Мцыри о его ауле и его близких, исключает мистическое толкование произведения. Не случайно (в черновом тексте) Мцыри называет свое утраченное отечество

---

* Контекст: «(Написать записки молодого монаха 17-ти лет. — С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. — Страстная душа томится. — Идеалы...)» (VI, 375). Запись относится к 1831 г.

** См. беллетризованный трактат Штиллинга «Das Heimweh» (1794); в русском переводе: *Штиллинг Г.* Тоска по отчизне. Ч. 1—5. М., 1817, 1818.

*** Эту символику готов был принять и молодой Белинский в период своих идеалистических увлечений: «...не напрасно мерцают для нас звезды таинственным блеском, — писал он, — и томят душу нашу тоскою, как воспоминание о милой родине, с которою мы давно разлучены и к которой рвется душа наша <...> Вечность не мечта, не мечта и жизнь, которая служит к ней ступенью» (1835; II, 235). Ср. также поэтические медитации Новалиса о «золотом веке» в «Учениках в Саисе» и в «Генрихе Офтердингене».

«земным эдемом». Но само «право» на смысловые перемещения в слове «родина», на то, чтобы пользоваться этим словом для обозначения некоего общего «идеала», романтическая литература установила, и для Лермонтова это было, по-видимому, не безразлично. <...>

Тема *монастыря*, как уже говорилось, также выходит в произведении Лермонтова за пределы своего прямого содержания. К этому ведет очень слабая конкретизация в описании монастыря и наличие синонимов, с помощью которых обозначает и переосмысливает его Мцыри: «тюрьма» (строфа 20), «плен» (строфа 3), с подтверждающими эти синонимы сравнениями — «цветок темничный» и «в тюрьме воспитанный цветок» (строфа 21). В строфе 8 слово «тюрьма» употреблено еще более отвлеченно, почти как философская формула: «Узнать, для воли иль тюрьмы на этот свет родимся мы»; также — и в строфе 25: «И он (пламень души. — *Д. М.*) прожег свою тюрьму». Конечно, и без того облегченный, едва очерченный образ монастыря под влиянием этой синонимики неизбежно обрастает дополнительным иносказательным смыслом. <...>

Поэма Лермонтова, несмотря на все излучаемые ею дополнительные смыслы, как уже было сказано, не является ни аллегорией, ни мистерией. Психологическое, материальное, предметное содержание поэмы, то, что соответствовало в ней *непосредственному* отражению реального мира, наделено прочным и независимым художественным бытием и не могло и не может рассматриваться только как средство, как знак чего-то иного. По типу своей символики «Мцыри» нельзя приравнивать ни к стихотворению «Два великана» с его условными образами-заместителями, ни «к мистериям» Тимофеева с характерными для них олицетворениями. В поэме Лермонтова присутствует лишь *потенциальная* символика, основанная на соответствиях, аналогиях между его наличным содержанием и идеями эпохи.

Образы героя, его родины, монастыря, побег, дальнейшие события и впечатления Мцыри были тем, за что они выдавались в поэме, и еще чем-то, обладающим бóльшим смысловым объемом. Эти образы отвечают критериям типического, поскольку они имеют существенное значение и сочетают индивидуальное, единичное с общим (конечно, типичность в поэме далеко не реалистическая). И все же понятие типического, вполне приложимое к образам «Мцыри», недостаточно для их характеристики. <...> Типическое в «Мцыри» тяготеет к символике. <...>

3. СЮЖЕТНАЯ СИМВОЛИКА «МЦЫРИ» И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

На предшествующих страницах были названы те очевидные аналогии, к которым неизбежно ведут основные образы поэмы: героя, родины, монастыря-тюрьмы (сюда относится и образ природы). Эти образы очерчены еще в экспозиции: они предваряют и объясняют действие произведения, его сюжет. Но и сюжет «Мцыри», повествование о трехдневных (по сути двухдневных) блужданиях юноши, при всей его «эмпиричности», обогащается по мере своего развития дополнительными смыслами — сверхсмыслами. Если не принять во внимание подспудной логики произведения, — эпизоды и картины, составляющие поэму о Мцыри, перестанут восприниматься как необходимые, *внутренне* мотивированные, покажутся читателю, пожелавшему задуматься над ними, случайными, имеющими прежде всего лишь описательное значение. На самом же деле весь образный и сюжетный материал поэмы пронизан мыслью не менее, чем, например, такое редкое по своей интеллектуальной насыщенности стихотворение Лермонтова, как «1831-го июня 11 дня». Разница между ними лишь та, что интеллектуальность этого стихотворения предстает в форме прямой поэтической логики, тогда как в «Мцыри» она проявляется преимущественно в объективных образах. В этом смысле по типу своей художественной структуры «Мцыри» близок к ряду лирических произведений Лермонтова позднего периода («Сосед», «Морская царевна», отчасти даже «Три пальмы») — «объективным» и «сюжетным» — и менее связан с ранней лирикой поэта, построенной в значительной мере на основе прямых самохарактеристик и обобщений.

Смысл всего того, что видит Мцыри во время своих блужданий, вытекает из ситуации и из признаний героя. «От душных келий и молитв», из мира неволи и порабощения Мцыри пытается убежать на родину, в край, который представляется ему воплощением его жизненных идеалов. Мцыри не удалось достигнуть своего идеального отечества и даже найти к нему дорогу. Но дни, проведенные юношей вне монастырских стен, на воле, в поисках этой дороги, даются как средоточие всех возможностей жизни — ее радостей, опасностей, борьбы.

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил — и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней

Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.

Этот «трехдневный» яркий и свежий сон о жизни, видение огромного мира, ослепительно прекрасного в своем добре и зле, составляет художественную основу поэмы. В рассказе о странствованиях Мцыри развертывается лирически обобщенная картина жизни, ее стихий и ликов, обращенных к человеку, современнику Лермонтова*.

Но Мцыри, попав на волю, не просто «живет» и странствует. Хотя он и теряет представление, где он находится и куда он бежит (строфа 9), он все же ищет пути. Тема *поисков пути* не получает в произведении широкого развития, но она присутствует в нем. Мцыри признается, что его «трудный путь» ночью не озаряла ни одна звезда, что он в следующую ночь «пустился дорогою прямой», но «с пути сбиваться стал», что он, стремясь разглядеть дорогу, «стал влезать на дерева», что даже конь способен его превзойти, найдя «прямой и краткий путь» на родину, и что бог (об этом сказано в черновой редакции) не показал ему, юноше, блуждающему «во тьме ночной», «желанного пути». <...>

Мцыри, у которого цель была ясно намечена, как уже говорилось, не только соответствовал личности самого Лермонтова и его современников, но, согласно подразумеваемой концепции поэмы, стоял в этом смысле выше их, мог служить им в какой-то мере образцом. Внутреннее значение образа Мцыри для Лермонтова не вызывает сомнений. Критическая, острая, неугомонная мысль поэта не обходила вопроса о его собственном месте и судьбе в современности и о возможных вариантах его отношений с эпохой. Лермонтов томился по цели, раздумывая о своем пути, и тема пути и выбора его — далеко не всегда названная и сформулированная поэтом — звучала не только в «Мцыри», но и в других его произведениях[2]. <...>

Блуждания Мцыри продолжаются двое суток, а третьи сутки он проводит в беспамятстве. Впечатления первых суток окрашены преимущественно в светлые тона, вторые сутки гораздо тяжелее для Мцыри — атмосфера поэмы сгущается и мрачнеет. Эти изменения легко могут быть мотивированы физиологически (Мцыри постепенно растрачивает свои силы) и

* Эта мысль совпадает с некоторыми положениями в статье: *Гиреев Д.* Поэма о великой любви к родине // М. Ю. Лермонтов. Мцыри. Пятигорск, 1948. С. 24.

психологически (он все больше и больше теряет надежду). Но за этой ближайшей обусловленностью стоит другая, отодвинутая, уводящая читателя за текст произведения и существующая в сознании Лермонтова как общий закон, согласно которому всякий восставший современник поэта неизбежно приближается к тупику, к катастрофе или к разочарованию.

Оказавшись на воле, наедине с природой, Мцыри последовательно приобщается к трем сменам ее каждодневного бытия: ночной, утренней, полуденной (строфы 9—11). В изумительных стихах, относящихся к этому месту, утверждается единство природы и воспринимающего ее сознания героя. Крен в сторону романтической условности, который обнаруживался в строфе 8 («...столпясь при алтаре, вы ниц лежали на земле»; «рукою молнию ловил»), сменяется здесь реальным, точным и в то же время лирически-проникновенным изображением природы и душевного состояния Мцыри:

Внизу глубоко подо мной
Поток, усиленный грозой,
Шумел, и шум его глухой
Сердитых сотне голосов
Подобился. Хотя без слов,
Мне внятен был тот разговор,
Немолчный ропот, вечный спор
С упрямой грудою камней.
То вдруг стихал он, то сильней
Он раздавался в тишине...

(Строфа 10)

Естественно, что дополнительные смыслы, возникающие здесь под давлением общей концепции поэмы, менее отчетливы и рационализированы, чем в других ее частях. Значение этих строф, если смотреть на них с высоты общих идей произведения, — в демонстрации разнообразия, богатства и щедрости жизненной стихии, в которой страшное (шакал, змея, грозящая бездна) и прекрасное (высокие травы, сырые листы, рассветный ветерок) неотделимы друг от друга. Стихи о «божьем саде» растений, о кустах с волшебными голосами и о чистоте неба являются в поэме вершиной жизнеутверждающего начала. Это единство с землей выступает как бы поэтическим прообразом того недостижимого для беспокойного духа и вместе с тем вожделенного умиротворения, о котором в полуриторической форме и с присоединением религиозного мотива было сказано Лермонтовым в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...».

Следующее звено поэмы — встреча Мцыри с грузинской девушкой у горного потока. Образ девушки как бы рождается из полуденного зноя. Жизненные силы природы достигают здесь своего максимального напряжения и обнаруживаются уже в новом качестве. Впечатление легкой и светлой плоти, сопровождающее образ девушки, создается особыми, вполне лермонтовскими средствами. Видение девушки первоначально возникает перед героем и читателем, как и образ соседа из «тюремного» стихотворения Лермонтова, облекаясь в звуковую форму. Говорится о ее голосе, о шуме шагов, опять о голосе и высоком смысле его звуков, о «простой песне», которую она пела, и о том, что воспоминание о ее пении не покидает души героя-рассказчика. И уже после этого звукового, «воздушного» приступа девушка постепенно материализуется: сначала пластически (как шла), потом живописно (наряд, загар), и не только живописно (наряд *беден*), наконец — в своей душевной женской сущности:

И мрак очей был так глубок,
Так полон тайнами любви...

(Строфа 13)

В результате образ девушки приобретает поразительную законченность и полноту.

Ни риторики, ни традиционного перечисления признаков женской красоты, к которому прибегал великий английский поэт в портретах своих героинь, например Лейлы в «Гяуре» *, здесь, в лермонтовском изображении грузинки, мы не найдем. Даже характеристики Марии из «Полтавы» (песнь первая) и Тамары из «Демона» (редакции 1838 и 1841 гг., строфа 7) на фоне этого изображения выглядят несколько риторическими и условными.

Барон Е. Ф. Розен в статье о Лермонтове, между прочим, выражает неудовольствие по поводу того, что чувство Мцыри к девушке у потока не развито **. Очевидно, суждение Розена объясняется его приверженностью к традиционно-романтическим поэмам с развернутым любовным сюжетом. В поэме Лермонтова, вопреки установившимся обычаям и традиции его собственного творчества, любовный сюжет существует лишь

* Об этом см: *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин. Л., 1924. С. 161—162 и др.

** *Барон Розен.* О стихотворениях Лермонтова // Сын отечества. 1843. Кн. 3. С. 17.

эмбрионально, едва намечается. Лермонтов стремился представить в «Мцыри» всю полноту лирических откровений жизни и явно не хотел сосредоточиваться на каком-либо одном из ее проявлений, даже на таком, как любовь.

И однако сжатость и грациозная сдержанность в изображении возможной возлюбленной Мцыри и его возможной любви не помешали поэту приоткрыть внутреннее, глубинное значение этого эпизода у потока. Образ девушки с кувшином возникает в поэме рядом с самыми чистыми, живыми и заветными образами природы, вбирает в себя их поэзию и отдает им свою человеческую прелесть и свое человеческое тепло, — то, что звучит в голосе певуньи:

Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Произносить был приучен.

(Строфа 12)

И эта человечность в характеристике грузинки, как бывает у Лермонтова, сочетается с чертами ее острого женского обаяния. Тем самым содержание ее простого и, по сути своей, идеального образа становится еще более полным и гармоничным.

Любовь, готовая пробудиться в Мцыри, — это начало особой сферы, особого жизненного пути, которым пробовали идти многие герои Лермонтова. На этот путь влекло Мцыри не только жгучее воспоминание о девушке, но и предвкушение покоя, веющего от нее самой и ее сакли с голубым дымком.

Но любовь, обещавшая гармонию и успокоение, не заслонила в глазах Мцыри его путеводную цель. «Струя», которая «светлей лазури», не отвлекла парус от бурь и исканий. Соблазн любви и отдыха был преодолен героической волей юноши — он не вошел в саклю к девушке. <...>

4. ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДЫДУЩЕГО

Вторая ночь, проведенная Мцыри на воле, страшнее первой, и силы юноши уже не те. На него глядит темный и молчаливый мир (не горы, не локальная природа, а именно *мир*, говорит Лермонтов). Подобно герою «Божественной комедии», сбившемуся с правого пути и попавшему в сумрачный символический лес, Мцыри также теряет дорогу и попадает в «веч-

ный» (строфа 15) лес, в котором ночь «миллионом черных глаз» смотрит сквозь ветви каждого куста. Конечно, лермонтовский лес, в отличие от дантовского, отнюдь не превращается в аллегорию и сохраняет свою реальность и самоценность, но и здесь внутренний смысл картины шире ее прямого значения. Это и лес, состоящий из настоящих деревьев, и отчасти — в какой-то далекой смысловой проекции — темный лес жизни, в котором так легко потерять ориентацию*. Мцыри не находит дороги, отчаивается и, как Печорин, загнавший лошадь в погоне за Верой, рыдает в исступлении, но не сдается, не теряет контроля над своей волей.

Лес — опасное место. «Ходить в лесу — видеть смерть на носу», — говорит русская пословица. Входящему в лес угрожают лесные хищники. У Данте это символические звери — рысь, лев, волчица. В произведении Лермонтова это вполне реальный — и все же многозначительный барс. Сцена борьбы Мцыри с барсом и победы над ним занимает в поэме четыре строфы и является апогеем ее героического пафоса. Мцыри заявляет себя здесь бойцом в полном смысле слова — отважным, дерзким, до бешенства страстным, который способен оправиться от минутной слабости, готов на подвиг и умеет этот подвиг совершить. В литературе о Лермонтове установлено, что поединок с барсом имеет фольклорные параллели. Были выявлены средневековая по своему происхождению хевсурская песня о борьбе тигра и юноши и целый ряд вариантов грузинской песни на ту же тему. Кроме того, в несомненной близости к эпизоду с барсом находится рассказ о таком же эпизоде в поэме Руставели «Витязь в тигровой шкуре» **. Ассоциации с героической поэзией еще более подчеркивают героический стиль сцены и подтверждают ее монументальность.

---

* Символическое осмысление образа леса в русской литературе того времени не составляло новости. Мы встречаемся с ним у самого Лермонтова в «Герое нашего времени», в котором использован в качестве символического сравнения образ страшного и чудесного леса, заимствованный из поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (песня 18; ссылка на эту поэму дана в романе). Несколькими годами позже в повести В. Даля «Вакх Сидоров Чайкин» о лесе говорилось в иносказательном смысле. Один из героев этой повести писал, что его жалобы «замирают в самой глухой пустыне, в лесу людей» (*Даль В.* Полное собр. соч. СПб.; М., 1897. Т. III. С. 74).

** См.: *Семенов Л. П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941. С. 60—62; *Андроников И.* Лермонтов. М., 1951. С. 144—145 (статья «Лермонтов в Грузии в 1837 г.»).

В лермонтовском изображении поединка с барсом сказалась исключительно важная особенность авторской позиции в поэме.

Как известно, в лагере либералов и либеральных консерваторов критика существующего строя сводилась главным образом к разоблачению частных, резко выраженных нарушений господствующей морали. Причину зла видели в злой воле нарушителей, в их умысле, в сознательно избранном ими направлении действий. Зло при таком подходе выглядело случайным или полуслучайным, лишенным закономерности, и борьба с ним в значительной мере теряла свою общественную остроту.

Лермонтов, даже в ранний период своего творчества, был близок к тому, чтобы видеть общие реальные причины отрицательных явлений («Жалобы турка», «Странный человек», «Вадим»). Но вопрос о личной виновности носителей зла не сбрасывался им со счета (речь идет не об основных героях поэта, а о «массовых», бытовых его персонажах). Недаром такое большое внимание уделял Лермонтов характеристике моральных качеств злых помещиков — Громовой из пьесы «Menschen und Leidenschaften» и Палицына из «Вадима». С течением времени эти воззрения поэта отчасти изменились. Вопрос о персональной вине его бытовых, «массовых» героев волнует его теперь гораздо меньше. В «Маскараде», в «Думе», в стихотворении «Прощай, немытая Россия...», в «Герое нашего времени» («Княжна Мери») он направляет удары не столько на лица, сколько на общественные группы, гражданский порядок или на целое поколение. В «Трех пальмах» люди творят свое злое дело «невинно», безотчетно, играючи. По дороге к оазису, в котором им предназначено совершить преступление, они веселятся и красуются, а самое их преступление, начатое отцами, столь же чистосердечно завершают «малые дети». Тот факт, что конкретное зло, преломляясь через романтическую призму восприятия Лермонтова, через его метод, часто представляется поэту мировым злом, а вершители зла — орудиями судьбы («топор в руках судьбы» из «Героя нашего времени»), вносит в его произведения абстрактный элемент, но не делает их менее тревожными и мятежными.

Монахи, держащие Мцыри в неволе, объективно являются его тюремщиками, врагами. Но Мцыри попал в монастырь не по их вине, — его привела туда «судьба», не зависящие ни от чьей личной воли превратности войны, т. е. — сказали бы мы на языке наших понятий — тот общественный порядок, который требует войны. Монахи, поскольку это было в их разумении, относились к юноше бережно, жалостливо, лечили его и

ухаживали за ним. Это были «полудобрые» монахи, как они названы в «Вадиме» (гл. VIII). Они создали для Мцыри тюрьму, которой как будто не знала литература романтизма, — дружественную, добрую тюрьму, и тем самым особенно страшную, втягивающую, одну из тех, каких немало было на свете. И Мцыри в какой-то период своей жизни в самом деле почти втянулся в нее: «к плену... привык», «был окрещен», хотел «изречь монашеский обет».

Все это имеет прямое отношение к мировоззрению Лермонтова в целом, а значит и к его взгляду на природу, а значит и к теме барса. Барс — часть природы, которая в трехступенчатой иерархии лермонтовского мира — *среднее царство*, вольное по сравнению с цивилизацией, высоко поднятое над всеми монастырями и тюрьмами и вместе с тем не достигшее высшего *человеческого* идеала*. Мцыри — «зверь степной» (строфа 15), с кровью горячей, как у барса, но он уже не только гражданин «среднего царства». В процессе осуществления своей идеи он, «естественный человек», возвышается над природой и, наслаждаясь ею, вступает с ней в бой: человек Лермонтова, вопреки руссоистским теориям не только совпадает с природой, но и умеет ее преодолевать, тем более что свобода, воплощением

---

* Высказанное мною мнение о трех сферах (ступенях) поэтического мира Лермонтова вызвало возражение. Недавно Ю. М. Лотман, полемизируя со мною, противопоставил моему взгляду иную точку зрения. По его мнению (если я правильно его понял), то, что я называю второй и третьей сферой лермонтовского мира, — природа и идеал человеческой жизни («родина» Мцыри) — по существу, сливаются, так что остаются лишь две сферы: «цивилизация» и «естественное состояние» (*Лотман Ю. М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. 1961. Вып. 104. С. 39 и др.). При этом, по мысли Ю. М. Лотмана, опирающегося на воззрения Руссо, мир природы и является для Лермонтова наивысшей идеальной сферой. Не имея возможности вступить в этой книге в подробную полемику с Ю. М. Лотманом, я ограничусь здесь в споре с моим оппонентом лишь одним соображением. Если бы «природа» для Мцыри и для Лермонтова была конечным идеалом, Мцыри, приобщившись к ней после своего бегства, вполне удовлетворился бы своей жизнью в природе и не стал бы рваться в другую, трагически недоступную ему, *человеческую* сферу, на свою родину, к близким и родным ему людям, о которых он думал, бесспорно, совсем не так, как о нападающем на него барсе. Однако в поэме этого объединения сфер не происходит: она раскрывает не две, а три сферы, — вне этих трех сфер замысел ее не реализуем, — и самая высокая из них соответствует мечте героя о его родине.

которой казался мир природы, при углублении в него обнаруживала свой относительный характер. Не одни монахи, существа низшей сферы, вели себя несвободно — по закону, от них не зависящему, — но и барс: примечтавшейся романтикам абсолютной свободы и здесь не было. Объективно барс — враг Мцыри и грозное препятствие на пути, ведущем героя к цели. Но инициатива зла у этого красивого зверя, который способен «мотать ласково хвостом», также отсутствует, как и у монахов. Ему положено природой быть хищником, бросаться на жертву, и он покорно, почти трагически, с воем, «жалобным, как стон», следует этому велению судьбы. И Мцыри, по-видимому, понимает, что его противник по-своему честно выполняет предназначенную ему миссию и, хотя сам пострадал от барса, умеет воздать ему должное:

Он встретил смерть лицом к лицу,
Как в битве следует бойцу*.

(Строфа 18)

Победа над хищником соответствует, как уже говорилось, максимальному торжеству героической воли Мцыри, но эта ночная кровавая победа с диким разгулом человеческой и звериной страсти не просветляет неотвратимо темнеющей поэмы. Более того, поединок с барсом оказывается последней вспышкой героизма Мцыри, уже стоящего у грани катастрофы. Она произошла на второе утро после бегства юноши. Катастрофой является неожиданное для него возвращение на то место, с которого он отправился в путь: «Вернулся я к тюрьме моей». <...>

Возвращение Мцыри к монастырю вполне предопределяет развязку произведения и само является началом развязки. Действие поэмы, идущее вслед за большой двухступенчатой экспозицией, сжато в очень малые объемы и, в сущности, возглавляется двумя вершинами: встречей с грузинкой (образ предельной гармонии) и встречей с барсом (максимальная дисгармония). Развязка имеет такой же распространенный, сложный, ступенчатый характер, как и экспозиция. Очевидно, сама эпоха ограничивала поэта в изображении борьбы, наступательных действий, приглушала в его героях активность, превращала их в жертвы, в объекты развязки, поворачивала их к трагическому финалу и фиксировала на нем внимание.

---

* Это уважительное отношение к противнику-тигру, кстати сказать, характерно и для грузинской песни на ту же тему (см.: *Семенов Л. П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. С. 60—62).

Состояние Мцыри после катастрофы реализуется в заключительных картинах произведения. Вторая ночь и второе утро, пережитые героем во время его странствий, сменяются вторым днем. Второй, безжалостно огненный день, как и предыдущая ночь, вконец изматывают юношу, а по своему лирическому содержанию резко контрастируют с тем, что делалось в поэме накануне. Необычные в стихах и даже в прозе 20—30-х годов, доведенные до физиологизма точность и зримость в изображении природы, оцепеневшей от зноя, сочетаются здесь с заметным уклоном к иносказательности. Развернутый в предшествующей строфе 21 откровенно аллегорический образ цветка, обожженного «палящим лучом» зари (подразумевается: жизнь), и дальнейшие стихи (строфа 22) о «мире божьем», спящем «отчаянья тяжелым сном», дают направление к толкованию всей картины. <...>

Далее начинается бред Мцыри — проникновенные и таинственные стихи о золотой рыбке. Это последнее впечатление, полученное героем на воле, и вместе с тем последнее грустное «утешение», томительно-сладостная галлюцинация, доставшаяся ему взамен его рухнувшей надежды. <...>

Рыбка — видение прохлады, возникшее «в огне безжалостного дня». Мечта о рыбке — одна из тех иллюзий, которые, как в «Умирающем гладиаторе», появляются, чтобы «заглушить последние страданья». Она реалистически мотивирована бредом Мцыри, но по сути имеет самое непосредственное отношение к романтической русалочьей теме. Рыбка-русалка — второй женский образ поэмы (первый — грузинка). Эпизод с рыбкой по своему композиционному значению аналогичен некоторым другим повторным темам произведения, например темам ночи и дня: на совершенно новой основе в нем повторяется эпизод с грузинкой*. Образ грузинской девушки и вид ее сакли смущает юношу мыслью о сладости любви и отдыха. Рыбка-сирена манит Мцыри космической безмятежностью и бездонным покоем полного растворения в природе, подобного той дремотной нирване, которую рисовал поэт в заключительных строфах стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» и в первом монологе Демона (интермеццо «На воздушном океане...»)

* Интересны некоторые совпадения в словесной разработке образов грузинской девушки и рыбки. Грузинка поет — и рыбка поет. У грузинки голос «вольный» — рыбка любит «вольную струю». Лицо и грудь грузинки «покрыты тенью золотой» — рыбка «чешуей была покрыта золотой». У грузинки «мрак очей был так глубок» — взгляд рыбки «был грустно нежен и глубок».

или, еще раньше, в поэме «Моряк», поэтизируя бездумное движение морских волн:

...эту жизнь без дел и дум,
Без родины и без могилы,
Без наслажденья и без мук...

В «песне рыбки» — неоспоримая духовная связь с названными выше стихами:

...Дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье
И холод и покой.

. . . .

Усни, постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов.

(Строфа 23)

Лермонтовская рыбка-русалка принадлежит к семье тех страшновато-прекрасных, возникающих из стихий водяных и лесных девушек, образы которых мы находим у Гете («Рыбак», «Лесной царь»), Ламот Фуке («Ундина»), Гейне («Лорелей») и Жуковского (переводы из Гете и реконструкция «Ундины»). И почти в той же мере, как и все эти дивы, лермонтовская рыбка не только прелестна и беспредельно ласкова, но вместе с тем, по объективному смыслу ее призывов, и демонична. Она не только сулит любовь, но и соблазняет небытием, смертью, притворившейся блаженным наркотическим существованием. Она шепчет герою почти то же самое, что Демон говорил Тамаре, приглашая ее уподобиться бесстрастным светилам и облакам:

Будь к земному без участья
И беспечна, как они!

Это — тоже путь, один из тех путей, которые возникали перед Мцыри в дни его странствования. И этот путь вел вставшего на него не на родину, а в сторону от жизни, в мечтательное безволие, к капитуляции, к забвению, о котором мечтал в монастыре байроновский Гяур *.

---

* «И я засну, и мне не приснится, кем я был и все еще мог бы быть» (*Байрон*. Гяур).

Герои русалочьих стихотворений Гете и Гейне («Рыбак» и «Лорелей») поддаются искушению поющих сирен и погибают. Измученный блужданиями Мцыри должен тоже погибнуть, но не потому, что золотая рыбка сбила его с пути, не потому, что он соблазнился приманками красоты и тайны, как это случилось с героями Гете и Гейне. Романтические иллюзии в духе Жуковского, призрачная игра мечты, уводящей от жизни, не увлекает Лермонтова и его персонажей. Никакого «соглашения» Мцыри с рыбкой в поэме не происходит. Мцыри не переходит черты, отделяющей любование от подчинения и самоотдачи. Он «физически» теряет сознание, уступая «бессилью тела», но не теряет свою внутреннюю свободу и не изменяет мечте о родине.

В поэме о Мцыри с героем в некоторых отношениях происходит то же, что и в романе о Печорине. Печорин вплотную приближается к фатализму, который манит его покоем, обретаемым в отказе от своей воли и в рабском смирении перед судьбой. Он разглядывает это темное сплетение усталости и суеверия, экспериментирует, но не сползает в него, не сливается с Вуличем, в котором следует видеть воплощение фаталистических потенций главного героя, мыслимый математический предел Печорина — задрапированную обломовщину, куда он идет, не достигая ее*. При этом Печорина предохраняет от окончательного срыва его скептицизм, тогда как Мцыри, пока он может сопротивляться, удерживает от соблазнов его верность живой и земной мечте.

Строфа 23, которая содержит в себе «песню рыбки», кончается беспамятством героя. Прикоснувшись к жизни, прослушав ее намеки и обещания, сломленный ею, разуверившийся, прошедший через искушения блаженством и безжизненной гармонией, Мцыри был ввергнут в свою прежнюю тюрьму, заключен в «стены глухие». На этом завершается повесть о скитаниях героя. <...>



* Об «обломовщине» Печорина, преувеличивая ее, писал Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?».

Ю. В. МАНН

Из книги «Поэтика русского романтизма»

«МЦЫРИ»

В общем рисунке «Мцыри» (1839, опубл. в 1840 г.) вновь проступают контуры романтического конфликта, заданного уже особой постановкой центрального персонажа. Едва ли верно, что, в противоположность другим романтическим героям, Мцыри «лишен внешних признаков исключительности, ореола избранности и таинственности» *. Таинственности, действительно, лишен. Но избранность и исключительность внешне подчеркнуты — если не деталями портрета, то динамикой поведения. Как это часто бывало в романтической поэме, решающий шаг — уход из монастыря — совершается Мцыри в бурю:

...в час ночной, ужасный час,
Когда гроза пугала вас,
Когда, столпясь при алтаре,
Вы ниц лежали на земле,
Я убежал. О, я, как брат,
Обняться с бурей был бы рад.
Глазами тучи я следил,
Рукою молнии ловил...
Скажи мне, что́ средь этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой
Меж бурным сердцем и грозой? **

---

* *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 186.

** Здесь и далее поэмы Лермонтова цитируются по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1965.

Многоговорящий параллелизм бури и переживаний центрального персонажа, кажется, доведен здесь до своего предельного выражения. Мало того, что «ужасный час» кладет непроходимую черту между Мцыри и другими людьми, что только одна буря способна стать эквивалентом движений его души. Перед нами почти экстатическое братание человека с разгневанной стихией, и в озарении молний щуплая фигура мальчика вырастает почти до исполинских размеров Голиафа. По поводу этой сцены Белинский писал: «...вы видите, что за огненная душа, что за могучий дух, что за исполинская натура у этого Мцыри!» *.

Да и фабульная линия поэмы — бегство в далекий, манящий призраком свободы край; неудача, гибель — все это может быть понято только на фоне типично романтического развертывания конфликта. К 40-м годам такая схема конфликта выглядела уже определенно устаревшей и, думается, именно поэтому Белинский отказывался признать общую концепцию — «мысль» — поэмы («эта мысль отзывается юношескою незрелостью»), признавая лишь достоинство «подробностей и изложения».

Присмотримся, однако, к конфликту поэмы внимательнее.

Хотя Мцыри бежит из цивилизованного, христианского мира в естественную среду, но это не обычное романтическое бегство. Обычно естественная среда, в той или другой мере соответствуя идеальным представлениям героя, противостояла его изначальному положению, навыкам, привычкам. Его решительный шаг — как прыжок через пропасть, одновременно означающий и разрыв с родной средой, и приобщение к совершенно иному культурному миру. Такой шаг совершил, например, пушкинский Алеко. Но для Мцыри родной средой является именно естественная среда. И его решительный шаг— это прежде всего возвращение на круги своя. Он рвет не с усвоенным от младых ногтей мироощущением, но с образом жизни, навязанным ему позднее и насильно. Обычная ситуация бегства почти неуловимо обернулась ситуацией *возвращения*.

Но возвращение это не похоже на то, которое уже продемонстрировали романтические поэмы — поэма Баратынского в первую очередь. Там возвращение равносильно новой попытке наладить отношения со светским окружением и — в конечном счете — новой неизбежности пережить тот же процесс отчуж-

---

* *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 4. С. 537.

дения. Перед Мцыри такой опасности нет. Ему не надо налаживать свои отношения с миром, изначально ему близким и родным. Мцыри ведь от него не отчуждался, не бежал; он был с ним просто разделен.

В отличие от многих других произведений, лермонтовская поэма не упоминает о каком-либо решающем событии, послужившем толчком к отчуждению, скажем, об отвергнутой любви, измене друзей и т. д. Поэма обходится без всего этого. Здесь начало отчуждения равносильно перемене обстановки, заточению в монастыре («...Чужд ребяческих утех, Сначала бегал он от всех, Бродил безмолвен, одинок, Смотрел, вздыхая, на восток...»). Ребенок заведомо чужд всему окружающему.

Разгадать «Мцыри» — это прежде всего понять необычайную естественность и экономность постройки его конфликта. Лермонтов возводит каркас конфликта почти с классической строгостью, освобождаясь от всего лишнего и второстепенного. Посмотрим с этой точки зрения на «Исповедь» и «Боярина Оршу», запечатлевших ранние стадии формирования лермонтовского замысла. В этих «стадиях» отразились те решения, которые более традиционны по отношению к предшествующей романтической поэме, но которые — сознательно или неосознанно — Лермонтов преодолевал.

Силой, которая управляет героем «Исповеди» и Арсением из «Боярина Орши», является любовь. Герой «Исповеди» — как и Мцыри-монах — говорит:

И мог ли я во цвете лет,
Как вы, душой оставить свет
И жить, не ведая страстей?..
Да если б черный сей наряд
Не допускал до сердца яд,
Тогда я был бы виноват.

Последние строки почти без изменений повторяет Арсений в своей исповеди.

В «Мцыри» никакой «яд» любви еще не дошел до сердца героя, и он, в отличие от своих предшественников, ничего не говорит о возможной своей вине. Он еще у порога любви, у порога «тайн любви» («И мрак очей был так глубок, Так полон тайнами любви...» — слова Мцыри о юной грузинке), у порога самой жизни. Перед нами почти чистый порыв, самодостаточный своим стремлением к воле и свободе, к подвигам «в краю отцов» и еще не осложненный более конкретными мотивами и представлениями.

В «Исповеди» герой, повинуясь силе любви, нарушает «монастырский... закон». Что́ именно он сделал, неизвестно; но то, что совершено какое-то преступление, видно из его реплики старому монаху: если бы тот увидел «небесный лик» красавицы, то, «может быть, Решился б также согрешить, Отвергнув все, Закон и честь» *. Ряд «преступлений» и проступков совершает Арсений: сходится с дочерью боярина Орши, пристает к разбойникам, бежит из тюрьмы и в довершение всего, как Алп в «Осаде Коринфа», изменяет своим соотечественникам, перейдя на сторону литовцев. Но вся вина Мцыри только в побеге из монастыря; никаких иных преступлений он не совершал. Перед нами — простейший и естественнейший шаг, освобожденный от всех обычных сопутствующих резких форм разрыва и отчуждения.

Действия героя «Исповеди» — и еще больше Арсения — сопряжены с какой-то тайной. Арсений не хочет выдать своих товарищей: «Вот что умрет во мне, со мной». У Мцыри никакой подобной тайны нет; поступки его ни в прошлом, ни в настоящем не заключают в себе ничего таинственного: его тайна лишь, как сказал бы В. Одоевский, в «неизглаголанности наших страданий», которые он не только не может до конца доверить своему исповеднику, но и не в состоянии выразить обычной речью: «Воспоминанья тех минут Во мне, со мной пускай умрут».

Наконец, и в «Исповеди» и в «Боярине Орше» названные персонажи — не чужаки, они среди своих, у себя на родине. И бежать Арсений собирается из «края родного» в иные края, как это обычно делал романтический герой: «Задумал я свой край родной Навек оставить, но с тобой!.. И скоро я в лесах чужих Нашел товарищей лихих...» Мцыри же оставляет то, что ему заведомо чуждо, и устремляется к родному, к своему. Это не столько усилие над собой, сколько неодолимый зов природы.

---

* Отвергнуть честь, потерять честь — это в романтическом словоупотреблении перифраза резкого нарушения общественных законов и принятой морали, чаще всего — измена соотечественникам. Ср. в «Войнаровском» Рылеева: Войнаровский готов «стране родимой» отдать все («себе одну оставлю честь»), на что Мазепа отвечает: спасая родину «от оков», он «жертвовать готов ей честью». Укажем на не отмеченную комментаторами реминисценцию из «Войнаровского» в «Ангеле смерти» Лермонтова: «...Клянусь, тебе жемчуг и злато, *Себе оставлю только честь*».

Поэтому в инструментовке поэмы такое большое место занимают упоминания о ветре и птицах. Это, так сказать, *образы естественного хода*. Облака и птицы летят в дальние края легко, естественно, повинуясь ветру или зову инстинкта: «И облачко за облачком, Покинув тайный свой ночлег, К востоку направляло бег — Как будто белый караван Залетных птиц из дальних стран!» К образам естественного хода нужно отнести и описание коня в начале 21-й строфы; но из этого же описания отчетливо видна и другая, контрастная, функция всех подобных образов. Сливаясь с главным героем в естественности порыва, они оттеняют его телесную немощь. Что легко ветру, птицам, коню, то воздвигает перед Мцыри неодолимые физические препятствия.

Могучий конь, в степи чужой,
Плохого сбросив седока,
На родину издалека
Найдет прямой и краткий путь...
Что я пред ним?..

Другая группа образов поэмы — *образы родства*. Уже в первой строфе: «Обнявшись, будто две *сестры*, Струи Арагвы и Куры». Далее эти образы идут нарастающим потоком. Мцыри хочет прижать свою грудь «к груди другой, Хоть незнакомой, но *родной*». Деревья — «как *братья* в пляске круговой». «О, я как *брат* Обняться с бурей был бы рад» и т. д.

Характерно преобладание в поэме числа «два» — двоичность многих образов. Две сестры, две скалы, «две сакли дружною четой», «пара змей», две горы — вплоть до двух акаций в самой последней строфе (умирающий Мцыри хочет, чтобы на могиле его «цвели акаций белых *два* куста»).

Образы родства и единения запечатлевают естественное стремление восстановить природные связи. И в то же время — трудность, подчас неосуществимость этого желания, разбивающегося о внешние преграды. Скалы, разделенные потоком, «жаждут встречи каждый миг; но дни бегут, бегут года — Им не сойтиться никогда».

В свою очередь, в образах родства и единения ведущую роль играют такие, которые передают близость и родство со стихией, с животными: «Как брат... с бурей», «как змей», «как барс пустынный» и т. д. Желание восстановить естественные связи достигает подчас силы животного инстинкта. Это подмечено в отзыве Аполлона Григорьева: «...сила, отчасти зверская и которая сама в лице Мцыри радуется братству с барсами и волка-

ми»*. Интересна и противоположная тенденция в поэме: животные «очеловечиваются»: шакал «кричал и плакал, как дитя», а барс «застонал, как человек»; умирает барс, «как в битве следует бойцу...» Кажется, животные тоже радуются братству с человеком, и стена, разделяющая все живущее, подтачивается с обеих сторон.

В связи с общей перестройкой конфликта изменена функция естественной среды. То, что выполняло роль нового окружения во вторичной ситуации (например, черкесы в «Кавказском пленнике»), выступает как образ далекой и желанной родины: это «чудный край тревог и битв», воплощение вольности (там «люди вольны, как орлы»). Ничего не говорится о другой стороне этой жизни: жестокости, кровавых забавах, насилии над пленными, хотя упомянут, например, «блеск оправленных ножон кинжалов длинных». Значит, естественная среда в «Мцыри» идеализированная, однозначная? Нет, скорее невыявленная. Как в неосуществленной мечте (которая так никогда и не осуществится), в ней увидено только хорошее («...*как сон* Все это смутной чередой Вдруг пробегало предо мной»)**.

Возвращаясь к исходной ситуации поэмы, мы замечаем и своеобразие отношений Мцыри с окружением, с монахами. Обычное превосходство центрального персонажа, его отчуждение от других — налицо, однако коллизия оригинальным образом преобразована. С одной стороны — со стороны окружения, монахов, — наблюдается отсутствие определенно злого; напротив, отношение их к мальчику-послушнику скорее заботливое, дружественное. Злое существует только как насилие над волей, над естественным чувством родины. С другой стороны, этому соответствует отсутствие преступления, да и вообще злого поступка центрального персонажа. Нет не только излишества мести (как у Байрона), но и вообще мести (как, скажем, в «Чернеце», или в «Войнаровском», или в «Цыганах»). Мцыри некому мстить: никто сознательно не желал и не делал ему зла. С его стороны «преступление» также проявляется в своей минимальной степени — только как нарушение запрета свободы, т. е. бегство.

---

* *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 200.

** Ср. в «Измаил-Бее», где естественная среда, жизнь горцев, увидена и отображена с близкого расстояния: в ней свобода, любовь и воля сосуществуют с «мщением», «жестокими делами».

В соответствии с этим и мотивировка его разочарования предельно локализована: под сомнение поставлен только «монастырский закон», но не жизнь и не справедливость вообще. Словом, конфликт в поэме конкретизирован, доведен до естественнейших психологических движений, если можно так сказать, дедемонизирован. Однако именно в этой конкретизации и простоте источник повышенной философичности поэмы.

«Мцыри» принято противопоставлять «Демону», видя в обоих произведениях завершение двух различных тенденций лермонтовского творчества: изображения недемонических и демонических ситуаций и персонажей. Б. Эйхенбаум писал о «Мцыри»: «Проблема соотношения добра и зла здесь оставлена в стороне, но зато выдвинута другая, очень важная для последних лет жизни и творчества Лермонтова, проблема борьбы за моральные ценности — проблема человеческого поведения, проблема гордости и убеждений, проблема "веры гордой в людей и жизнь иную"» *. Д. Е. Максимов считает, что «поэма "Мцыри" далека от астрального содержания и отвлеченно-фантастической небесной эмблематики романтических мистерий», хотя и допускает, что мистерия сыграла «в формировании этой поэмы известную роль» ** (конкретно — в повышении символизма «Мцыри»).

Однако в «Мцыри» все обстоит сложнее. И «астральное содержание» проявилось не только в усилении символизма поэмы.

Начнем с того, что все в «Мцыри» происходит как бы в виду высших сил, говоря словами героя, «пред небом и землей». Вокруг Мцыри цветет «*божий* сад», растения в котором хранят «следы *небесных* слез». Птицы ведут речь «о тайнах неба и земли». Воздух так чист, что можно следить «ангела полет». Ночь окутывает мраком весь мир: «мир темен был и молчалив», или в другом месте: «мир божий спал». «И было все на небесах светло и тихо». Смерть — это возвращение «к тому, Кто всем законной чередой Дает страданье и покой». В «Мцыри» все настроено на особенный лад, все, говоря словами другого лермонтовского стихотворения, «внемлет Богу».

Среди этих образов самый интересный тот, который находится в 10-й строфе, в начале странствования Мцыри:

---

* *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 91.

** *Максимов Д. Е.* Указ. соч. С. 216.

Я осмотрелся; не таю,
Мне стало страшно; на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутясь, сердитый вал;
Туда вели ступени скал,
Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.

Фоном к истории Мцыри тут дано отпадение «злого духа» (т. е. как бы предыстория Демона). В отличие от него, Мцыри удержался на краю бездны, не упал. Потом, через одну строфу, повторено то же противопоставление: и гибельное движение вниз и — способность удержаться в последний миг:

...Из-под ног
Сорвавшись, камень иногда
Катился вниз — за ним бразда
Дымилась...
И я висел над глубиной.
Но юность вольная сильна...

Вслед за тем описывается, как Мцыри осторожно, контролируя свои движения, повторяет тот же страшный путь — «с крутых высот», вниз.

Во всем этом скрыто тонкое движение ассоциаций. Игра идет на том, что Мцыри, «над бездной адскою блуждая» (говоря словами другого лермонтовского стихотворения), удерживается и не совершает рокового шага отпадения, однако повторяет то же движение вниз. Пожалуй, в этом месте запрятан главный узел чрезвычайно тонкой художественной диалектики поэмы.

Возьмем образ монастыря-тюрьмы. Д. Е. Максимовым уже отмечено, что «Мцыри» отклоняется от тех произведений, где «монастырь описывается именно как тюрьма» — жестокая и безжалостная (например, в «Монахине» Дидро). В «Мцыри» монахи создали для героя «тюрьму, которой как будто не знала литература романтизма, — дружественную, добрую тюрьму и тем самым особенно страшную» *. Добавим, что образ доброй тюрьмы находится в русле движения общего смысла поэмы.

---

* В этом направлении автор «Мцыри» перерабатывает свой же образ монастыря из «Вадима», где герой не нашел защиты у монахов. Вадим оказался «притесняемый за то, что... обижен природой... безобразен».

Прежде всего отметим, что в поэме можно выделить особую группу образов — *образов покоя и защиты*. Их центр — как раз описание монастыря и монастырской жизни мальчика: стены монастыря «хранительные»: монах, призревший сироту, действовал «из жалости». Мальчик был «искусством дружеским спасен». Даже после проступка, бегства, Мцыри был принужден к исповеди не насилием, но «увещаньем и мольбой».

От этого «центра» идут ассоциации к началу поэмы: отметим явную соотнесенность упоминания о «хранительных стенах» и двух строк: «Не опасаяся врагов *За гранью дружеских* штыков» (соответствие это не без внутреннего противопоставления смысла, о чем мы скажем ниже). Так же соотнесены передача «таким-то царем в такой-то год» своего народа России и передача генералом пленного ребенка монастырю. Образы покоя и защиты развиваются и после упомянутого описания монастырской жизни мальчика. Таково упоминание голубя, находящего убежище от грозы в «глубокой скважине» монастырской стены (5-я строфа).

Но подлинная кульминация темы покоя и защиты, доходящая до безмятежного сна, блаженной нирваны — песня зеленоглазой рыбки. Тут «защитные силы» столь дружественны, целительны, ласковы, что их покровительство стремится стать необременительным и неощутимым ни физически, ни во времени:

Усни, постель твоя *мягка*,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных слов.

Собственно, это уже защита, перешедшая в умертвение, и покой — в небытие. В легкости и неизбежности этого перехода — диалектическое совмещение смыслов поэмы. Потому что по отношению к «пламенной страсти» Мцыри, к его стремлению в родную стихию, *все* является насилием и тюрьмой, в том числе и добрый, спасительный монастырь. Зло здесь существует в самом добре, в охране, в спасении, поскольку они грозят несвободой воли и неосуществлением желания. Узничество здесь осуществляется вне каких-либо резких проявлений гнета, зла и оскорбления — лишь одним подчинением заведенному порядку вещей.

Все это необычайно повышает символический, общественный смысл ситуации узничества, культивируемый, как уже говорилось, всей вольнолюбивой русской поэзией, включая де-

кабристов и Пушкина. У последних узничество значимо постольку, поскольку оно существует в формах активного зла. В «Мцыри» мир открывается как юдоль тяжкого рабства во всем своем наличном бытии и целокупности — открывается уже тем, что он сопоставлен с высоким стремлением к воле, к «родине», т. е. с некоей идеей, коренящейся вне «этого» мира — «божьего мира». Тут значимо и то, что Мцыри бежит от монастыря, а монастырь — дело, угодное богу; и бежит перед тем, как должен был «изречь монашеский обет», т. е. перед решительным приобщением к освященной правде.

Но тем самым повышается и значение простейшего совершенного Мцыри шага. Предшественники Мцыри в «Исповеди» и в «Боярине Орше» заявляли: «Пусть монастырский ваш закон Рукою неба утвержден, Но в этом сердце есть другой, Ему не менее святой». Этим словам соответствует место из «Мцыри», где беглец говорит, что «за несколько минут» жизни на родине он променял бы «рай и вечность». Но заявление Мцыри более экзистенционально, менее обобщенно. Он не выдвигает свой «закон» программно против божеского как закон более «святой» — он переживает его глубоко лично, как неодолимый зов природы, родины. Тем более далек Мцыри от осуждения божьего «закона» и воли (ср. в ранней поэме «Азраил», где герой возроптал на бога и был за это наказан — «И наказание в ответ Упало на главу мою...»). Кстати, возможно, исключение Лермонтовым одного отрывка (что обычно объясняют «цензурными соображениями» *) продиктовано намерением полностью приглушить в речи Мцыри мотивы обвинения божьему «закону» и соответственно мотивы понесенного за это наказания.

Так *я роптал*. То был, старик,
Отчаянья безумный крик,
Страданьем вынужденный стон,
Скажи? ведь *буду я прощен?* —

говорил Мцыри в этом отрывке. Между тем в окончательном тексте ему совершенно не свойственно чувство вины или желание прощения: ведь он против бога не восставал, его не обличал. Словом, опять диалектика смысла проявилась в поэме в тончайшей форме: отпадение осуществляется в ней без богохульства, отказ от освященного высшим авторитетом — без открытой вражды.

---

* См. например: *Любович Н.* «Мцыри» в идейной борьбе 30—40-х годов // Творчество М. Ю. Лермонтова. М.: Наука, 1964. С. 130.

Наконец, тонкость совмещения противоположных смыслов проявилась в том, что никому не сделавший «зла», тянущийся к миру и к людям Мцыри в конечном счете оказывается один. Противоречие вытекает из описанной выше ситуации поэмы. Ведь желанный, родной Мцыри край — вне этого видимого наличного круга явлений. Поэтому в «божьем мире», где все на своем месте, Мцыри оказался как бы лишним звеном. Д. Е. Максимов подметил, что для Мцыри зловещим признаком беды, краха его надежд служит звук церковного колокола, удержавший некогда гетевского Фауста от самоубийства, вливший успокоение в души «жнецов» («Жнецы» И. Козлова, 1836)*. Припомним в дополнение к этому, что в «Чернеце» звук колокола выступал вестником человеческого единения, совместного и многократно усиленного переживания беды, как бы компенсируя фрагментарность и отъединенность индивидуальной судьбы героя. В «Мцыри» звук колокола вещает иное, противоположное, — еще большую отъединенность центрального персонажа от торжествующего и отмеченного высшим знаком миропорядка.

Таким образом, недемонический «Мцыри» далеко не чужд сложной проблематики «добра» и «зла», отношения к «небесным силам» — он только заходит к ней с другой стороны. На своем материале «Мцыри» удостоверяет ту же непреодолимую отъединенность персонажа, ту же абсолютную императивность его влечения к свободе, наконец, то же торжество миропорядка и несвободы. Только все это осуществляется более тонко, неброско: принуждение — в отсутствии активного зла, а отпадение — в отказе от богохульства. Это особое, недемоническое, отпадение — и в том, видно, источник и астрального небесного фона всей поэмы, и заявленного в ее начале особого сходства-отличия центрального персонажа и падшего «злого духа».

Тонкое противоборство значений протекает во всех сферах мироощущения Мцыри — в отношении к людям, к природе, даже к самому себе. Перемена значений — от положительного к отрицательному, от добра к злу — продиктована все той же ситуацией поэмы, с абсолютной, внеположной наличному миру целью центрального персонажа.

Мцыри, как уже говорилось, свойственна страстная потребность единения с людьми, самораскрытия, отразившаяся, кста-

* *Максимов Д. Е.* Указ. соч. С. 235.

ти, в исповедальности его речи, в исповеди как одной из составных частей жанра. И в той же исповеди — необычная для этого рода речи скрытность, желание обойти или умолчать о пережитом, перечувствованном. А в поведении Мцыри — стремление к людям сменяется полной отчужденностью, желанием скорее найти общее со змеем, с барсом, чем с человеком: «Я сам, как зверь, был чужд людей, И полз и прятался, как змей». Это понятно: ведь люди больше, чем звери, способны помешать его «цели».

Характерно его отношение к грузинке. Ее облик полон притягательной прелести и очарования, но в саклю грузинки Мцыри войти не решается: «Я цель одну — пройти в родимую страну — имел». В. Фишер, автор специальной работы о символах у Лермонтова, толкует встречу с грузинкой однозначно: «...грузинка, лес, барс — это те препятствия, которые задерживают героя в его стремлении к идеалу и на которые он растрачивает все свои силы...» * В действительности, конечно, это не только «препятствие». Это само очарование, сама таинственная прелесть жизни, которые, увы, не для Мцыри. До тех пор, пока он отъединен от своей «цели».

Природа благосклоннее и ближе к Мцыри, чем люди; но и она незаметно меняет свой облик, превращаясь из друга во врага. В этом смысле интересна переработка Лермонтовым традиционного образа «леса». Лес в «Мцыри» — «в какой-то смысловой проекции темный лес жизни, в котором так легко потерять ориентиры» **, — пишет Д. Е. Максимов, указывая на предшествующие варианты этого образа, начиная от дантовского леса в «Божественной комедии». Не назван только, пожалуй, самый ближайший по времени к Лермонтову вариант — лес в пушкинских «Братьях разбойниках». Но этот пример отчетливо показывает направление переработки образа.

У Пушкина лес соотнесен с двузначностью разбойничьей вольности: с одной стороны, с ее свободолюбием; с другой — с ее жестокостью, дикостью и т. д. <...> В «Мцыри» лес — то убежище на пути к цели, источник целительных сил («Мне было весело вдохнуть В мою измученную грудь Ночную свежесть тех лесов»); то — неодолимое препятствие («Все лес был, вечный лес кругом, Страшней и гуще каждый час»). В этот момент ночной лес превращается в живое враждебное существо

* *Фишер В.* Поэтика Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 212.

** *Максимов Д. Е.* Указ. соч. С. 231.

сверхъестественной силы («И миллионом черных глаз Смотрела ночи темнота Сквозь ветви каждого куста»). Словом, лес соотнесен с тонким переливом смысла всей ситуации поэмы: то, что должно быть благом, превращается в зло.

Мцыри остается одна надежда — на свои силы, на самого себя. Но и эта надежда изменяет ему. «...Психология у Лермонтова поднимается до физиологии, — отмечал В. Фишер, — в романтической поэме он никогда не забывает упомянуть о мучениях голода, жажды и усталости» *. Физические страдания не нейтральны, не безразличны по отношению к «высокой цели». Автору «Мцыри» не свойствен романтический волюнтаризм, подминающий под себя объективные препятствия. Сила духа Мцыри неограниченна и в этом смысле романтически-абсолютна; но *победить* вопреки физической немощи она не может. Поэтому вместе с чувством досады на людей, на природу, в Мцыри растет и раздражение против своего собственного физического бессилия. Поэтому-то в конце поэмы смысл образа тюрьмы расширяется в, казалось бы, неожиданном направлении. Мцыри говорит о «пламени», горящем в его груди с юных дней:

Но ныне пищи нет ему,
И он прожег свою *тюрьму*
И возвратится вновь к тому,
Кто всем законной чередой
Дает страданье и покой...

Здесь как «тюрьма» воспринимается уже не «дружественный монастырь», не нечто внешнее Мцыри, но часть его самого, его телесная оболочка, оказавшаяся враждебной его высокому душевному порыву. Над окружающими людьми, над природой, над собственным телесным бессилием возвышается, оставаясь неизменной, только одно — «пламенная страсть» Мцыри.

Б. Эйхенбаум писал, что «последние слова юноши — “...И никого не прокляну” — выражают вовсе не идею “примирения”, а служат выражением возвышенного, хотя и трагического состояния сознания: он никого не проклинает, потому что никто индивидуально не виновен в трагическом исходе его борьбы с судьбой» **. Действительно, финал поэмы выражает свойственный русскому романтизму сложный, далеко не одно-

* Венок М. Ю. Лермонтову. С. 228.

** *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. С. 90.

значный исход конфликта. Может быть, в поэмах Лермонтова, поднявшихся на последней высокой волне русского романтизма, эта сложность еще отчетливее.

С одной стороны, поэма не дает разрешения романтического конфликта. «Цель» Мцыри не достигнута. Больше того, об исходе поэмы, о поражении Мцыри, мы узнаем с самого начала. В отличие от «Чернеца» (также построенного на исповеди), где вступительные строфы дают лишь ряд намеков на пережитое центральным персонажем, лермонтовская поэма уже во второй строфе сообщает нам о Мцыри почти «все» — и то, что он убежал, и то, что его побег окончился неудачей. С точки зрения этой неудачи, «итога» конфликта — отрицательного «итога», — мы и смотрим на все происходящее. «Три дня» Мцыри — драматический аналог всей его жизни, если бы она протекала на воле, грустно-печальный и своим отстоянием от нее (ведь это еще не сама жизнь, это только стремление, приближение к ней), и неотвратимостью поражения. Мы вправе сказать (перефразируя мысль Писарева о Базарове), что, не имея возможности показать, как жил Мцыри в вольном краю, поэма поведала нам о том, как он не может до него дойти и как он умирает.

С другой стороны, мы узнаем (благодаря первой вступительной строфе) не только о поражении Мцыри, но и о том, что весь уклад жизни, от которого он бежал, весь «монастырь», с его монахами, послушниками, заведенным порядком, — все это давно отошло в небытие. Лишь развалины, могильные плиты да забытый смертью старик — «развалин страж полуживой» — напоминают о прошлом. И мы смотрим на все происходящее в поэме с точки зрения этой вечной изменяемости и преходящности, этой всепоглощающей бездны смерти и разрушения. Тут снова происходит (уже не раз наблюдавшееся нами в произведениях русского романтизма) переключение частного и индивидуального на уровень универсального и всемирного. Это переключение и несет в себе примирительный момент и одновременно резко враждебно ему. Оно примирительно, поскольку индивидуальная судьба сопоставляется с чем-то более значительным и широким — с Вечностью, в которой все частное тонет, как песчинки в водовороте бытия. Но оно отнюдь не примирительно, поскольку все тревоги и страдания частной судьбы остаются неразрешенными, ее порыв к свободе неудовлетворенным, и исчезновение человека — бесследное исчезновение! — с лица земли отглашается в нашем сознании непримиренным диссонансом.

Между вечностью и индивидуальной судьбой, неограниченно большим и крайне малым, поэма выдвигает промежуточное звено. Это звено — целая страна Грузия, на которую с присоединением к России сошла «божья благодать» *. Тут-то и проявляется смысловое различие одного из образов покоя и защиты, отмеченное мною выше. Ибо если вся страна Грузия «цвела», наслаждаясь покоем «за гранью дружеских штыков», то индивидуальной судьбе Мцыри «хранительные стены» монастыря покоя не принесли. Это особая поэтика контраста «судьбы народной» и «судьбы человеческой», говоря словами Пушкина, — контраста, усиленного тем, что посвященная «судьбе народной» законченная часть текста (в данном случае — первая строфа, вступление) о центральном персонаже поэмы, т. е. об индивидуальной судьбе, даже не упоминает. Именно так строился эпилог «Кавказского пленника», на иной лад, т. е. с полемической к пушкинской поэме установкой — эпилог «Эды»; именно так строилось вступление к «Медному всаднику». Хотя второй из этих случаев (эпилог «Эды») Лермонтов, очевидно, не знал, я едва ли ошибусь, если предположу, что в поэтике контраста начальной строфы его поэмы отозвалась пушкинская традиция — традиция «Кавказского пленника».



* О реальных, исторических фактах, отразившихся в лермонтовском тексте, см.: *Андроников И.* Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958. С. 42.

Э. Г. ГЕРШТЕЙН

«Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова

<отрывки>

ВТОРОЙ ДИАЛОГ

<...> С каким бы критерием многие авторы ни подходили к «Герою нашего времени», в конце концов они вынуждены были признать, что в этом произведении остается еще что-то не выясненное ими, недосказанное и неуловимое. Говоря об этом явлении, даже самые строгие ученые начинают изъясняться такими неопределенными терминами, как «ощущение», «атмосфера», или что-то «подспудное», «скрытое». Так, Б. В. Томашевский заканчивает свою неоднократно уже цитированную нами статью такими словами: «Читатель чувствует подчиненность образов и сюжетных частей некоторому единству замысла, поверх романической и новеллистической конструкции материала, поверх распределения рассказываемых происшествий. Ощущение такого замысла, непосредственно подчиняющего себе все элементы романа, сопровождается чувством значительности произведения не только в его деталях, но и в его целом» *.

О «втором смысле» романа, «ощущаемом на всем его протяжении», говорил и Б. М. Эйхенбаум **.

В. Б. Шкловский дает представление о чем-то ускользающем от определения в словах: «Герой нашего времени» «не хочет нам открыться» ***.

---

* *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. 1941. Т. 43—44. С. 514.

** *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. С. 303.

*** *Шкловский В. Б.* Конвенция времени // Вопросы литературы. 1969. № 3. С. 123.

Другой исследователь (И. Тойбин) останавливается на философско-метафизическом направлении беседы Печорина с Вернером и другими участниками ставропольского кружка. Он находит, что это направление присутствует в «Герое...» на протяжении всего романа: «Весь этот обширный круг идей и проблем, затрагиваемый в размышлениях "автора", Печорина и его окружения, входит в своеобразную атмосферу "Героя нашего времени", составляет его особый подтекст» *.

Конкретнее объясняет подводное течение романа Лермонтова А. В. Чичерин: «Другие персонажи, нравы и природа Кавказа не отстранены, не поглощены образом основного героя, а, наоборот, самостоятельны и рельефны. И философия автора в этих образах сказывается не меньше, чем в образе главного героя романа» **.

Е. Н. Михайлова пишет о «Тамани»: «Рядом с прямой и видимой "объективной" функцией пейзажа неотступно действует вторая, подспудная и еще более важная по своей содержательности функция лирическая» ***. Н. Леонова, говоря о «скрытом симфонизме прозы» Лермонтова, особенно останавливается на «поэтическом мироощущении», которое «проступает в "Тамани" подспудно». В статье ее говорится о «втором эмоциональном плане» изложения и об «ощущении движения жизни за пределами рассказа» ****.

«Поверх» конструкции, «за пределами рассказа», «подспудное» ощущение, «второй смысл» — все эти наблюдения выражают понятие «подтекста». Это понятие было введено в литературу бельгийским писателем-символистом М. Метерлинком, говорившим о «втором диалоге», присутствующем в его пьесах. Этот термин больше подойдет в применении к «Герою нашего времени», чем «подтекст». Дело в том, что все эти неуловимые «ощущения», витающие либо «над текстом», либо скользящие «под текстом», очень ясно слышны в диалоге, который как бы ведут между собой отдельные фразы и словосочетания, повторяющиеся и варьирующие друг друга на протяжении всех частей «Героя нашего времени».

---

* *Тойбин И. М.* К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Ученые записки Курского Госпединститута. 1959. Вып. IX. Гуманитарный цикл. С. 21.

** *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1958. С. 7.

*** *Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. М., 1957. С. 264.

**** *Леонова Н.* Скрытый симфонизм прозы // Вопросы литературы. 1969. № 3. С. 169.

1. Параллелизмы и контрасты

Русский европеец Печорин, полумирной шапсуг Казбич и пьяный казак Ефимыч — персонажи «Героя нашего времени» разного культурного уровня, национальности и социальной принадлежности. Тем не менее их отчаяние описано почти одинаковыми чертами. Они повержены на землю. Различия в их пластике, словах и молчании служат средством индивидуальной характеристики каждого.

Перечитываем сцену погони Казбича за украденным у него конем.

«...На бегу Казбич выхватил из чехла ружье и выстрелил. С минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился па землю и зарыдал, как ребенок...» («Бэла»).

Сопоставляем со сценой погони Печорина за любимой женщиной — ее увезли от него навсегда.

«Все было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут! Но вдруг, поднимаясь из небольшого оврага... он грянулся о землю... я остался в степи один, потеряв последнюю надежду; попробовал идти пешком — ноги мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал» («Княжна Мери»).

Казак Ефимыч в пьяном угаре гнался за кем-то, убил офицера и ждет расплаты за преступление.

«...Бледный, он лежал на полу, держа в правой руке пистолет; окровавленная шашка лежала возле него» («Фаталист»).

Все трое лежат — на земле, на мокрой траве, на полу.

Тот, для кого вся жизнь была сосредоточена на одной страсти, для кого мир стал пуст после утраты коня-друга, лежит на сухой земле. Очнувшись через сутки, он пошел мстить:

«Пришел в крепость и стал просить, чтобы ему назвали похитителя... и он отправился в аул, где жил отец Азамата».

Тот, кто умеет думать и осмысленно действовать, лежит на мокрой траве.

«Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастием бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? не все ли кончено между нами?..»

А на грязном полу валяется упрямый казак. Он усугубляет свою вину бессмысленным сопротивлением и еще одним покушением на жизнь офицера.

«Выразительные глаза его страшно вращались кругом; порою он вздрагивал и хватал себя за голову, как будто неясно припоминая вчерашнее».

Так работают детали, отобранные художником с точностью киноискусства XX века.

Но приведенные эпизоды разбросаны по трем повестям: двум крайним — «Бэла» и «Фаталист» и одной средней — «Княжна Мери». Сходство и разница между ними стягивают эти три повести как цветной ниткой, пропущенной сквозь пряжу в определенном ритме.

Еще пример.

Вот два трупа: человека и коня. Оба — жертвы Печорина. Они предстают ему в сходной ситуации: он проходит или проезжает мимо.

«Спускаясь по тропинке вниз, я заметил между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого. Я невольно закрыл глаза...

Отвязав лошадь, я шагом пустился домой. У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели».

Жест ужаса — «невольно закрыл глаза» — объяснен далее подробным описанием тяжелого душевного состояния Печорина после убийства человека. На долю животного достается, однако, только вздох:

«За несколько верст от Есентуков я узнал близ дороги труп моего лихого коня; седло было снято — вероятно проезжим казаком, — и, вместо седла, на спине его сидели два ворона. — Я вздохнул и отвернулся!..»

Как тонко здесь отмечена разница между отношением европейца к человеку и животному!

Сцена гибели Черкеса в «Княжне Мери» связана с некоторыми сценами из «Бэлы» по закону контрастного отражения.

Печорин загубил коня, пренебрег им, чтобы догнать любимую женщину: «Я как безумный выскочил на крыльцо, прыгнул на своего Черкеса, которого водили по двору, и пустился во весь дух, по дороге в Пятигорск. Я беспощадно погонял измученного коня, который, храпя и весь в пене, мчал меня по каменистой дороге».

Прямая противоположность — отношение к коню и женщине Казбича:

Золото купит четыре жены,
Конь же лихой не имеет цены:

Он и от вихря в степи не отстанет,
Он не изменит, он не обманет.

*(Песня Казбича)**

Скачка Казбича с Бэлой на руках — это перевернутая сцена погони Печорина за Верой. Когда у горца увели желанную девушку, он обошелся с ней, как с любимой вещью или игрушкой: лучше ее сломать, чем уступить другому. Смертельно ранив Бэлу, сам он пустился наутек. Но о коне своем он говорит, как о человеке. На всем протяжении «Бэлы» преданность его коню показана в разных ситуациях: «в первый раз в жизни оскорбил коня ударом плети»; спасенный конь к ночи возвращается к берегу оврага за своим хозяином: «Я узнал голос моего Карагеза: это был он, мой товарищ!.. С тех пор мы не разлучались».

Антитеза «человек и животное» не покидает страниц «Героя нашего времени».

С небольшими промежутками в «Бэле» попадается слово «проклятый». Ситуация настолько сходна и вместе с тем различна, что повторение этого слова служит ключом для понимания заложенной в первом эпизоде мысли. Оба раза это слово прозвучало в рассказе Максима Максимыча. Он приказывает гренадеру «ссадить этого молодца», то есть Казбича. Тот промахнулся и в свое оправдание произносит страшную фразу:

«...такой *проклятый народ,* сразу не убьешь».

На войне подобная жестокость так привычна, что Максим Максимыч не обращает никакого внимания на эту фразу и повторяет ее механически. Но Лермонтов понимает всю бесчеловечность кавказского офицера по отношению к горцам и дает нам это понять следующим сравнением: Максим Максимыч, Печорин да еще пять солдат пошли на охоту. Им не везло: «Наконец в полдень отыскали *проклятого кабана* — паф! паф! не тут-то было: ушел в камыши...»

Проклятый кабан и *проклятый народ* — никак не убьешь. Максим Максимыч даже не замечает, что он одними и теми же словами, с одинаковой интонацией говорит о человеке и о диком звере. Оба они для него только мишень, дичь, которую трудно и лестно убить.

В «Фаталисте» тема «человек и животное» откликается еще раз в подчеркивании одинакового убийства казаком свиньи,

* См.: *Виноградов Б. С.* Горцы в романе Лермонтова «Герой нашего времени»: Тезисы доклада // М. Ю. Лермонтов. Орджоникидзе, 1963. С. 51.

разрубленной пополам его шашкой, и Вулича, «разрубленного» той же шашкой «от плеча почти до сердца». <...>

Встречаются в «Герое нашего времени» еще некоторые случаи параллелизма, не столь выразительные. Мы их пропустим, чтобы остановиться на двух сложных примерах художественного варьирования.

В «Тамани» мы видим случай искусных вариаций устойчивого словосочетания «ропот волн».

В стихотворении «Дары Терека» Лермонтов превратил его в «ропот любви» («Набегающие волны принял с ропотом любви»). В этом же стихотворении названы валуны («И валунов им на славу стадо целое пригнал»). В «Герое нашего времени» морской пейзаж в «Тамани» и «Княжне Мери» составлен из различных вариаций этих двух постоянных признаков: «ропот волн» и «пена валунов».

Первую вариацию мы встречаем в прославленном пейзаже из «Тамани», где черные снасти кораблей вырисовываются на бледной черте небосклона, как паутина:

«Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с *беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны.* Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию» и т. д.

Вторая вариация пейзажа Черного моря повторяет «валуны» из «Даров Терека»:

«Между тем луна начала одеваться тучами, и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала *пена валунов,* ежеминутно грозящих его потопить».

Третья вариация — перевернутое сравнение:

«...предо мной тянулось ночною бурею взволнованное море, и *однообразный шум его, подобный ропоту засыпающего города,* напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся...»

Тут есть и дальний отзвук пушкинского стихотворения «К морю»:

Как друга *ропот* заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой *грустный шум,* твой *шум призывный*
Услышал я в последний раз.

А четвертую вариацию мы находим уже в упомянутом пейзаже в «Княжне Мери»:

«...он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к *однообразному ропоту набегающих волн* и всмат-

ривается *в туманную даль;* не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей *синюю пучину* от серых тучек, *желанный парус*, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от *пены валунов* и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...»

Все время обратное движение, как струи воздуха, разносящие в разные стороны устойчивые благовонные запахи. На берегу моря вспоминается северная столица, а на суше томит мечта о «желанном парусе». Осуществляется это движение крайне малым количеством средств, один и тот же образ, только иначе повернутый, одни и те же постоянные словосочетания и их вариации: «пена валунов», «ропот набегающих волн», «однообразный шум, подобный ропоту», «однообразный ропот». В поэтической «Тамани» парус действует как реальная бытовая деталь, а в аналитической «Княжне Мери» как романтический образ. Уход контрабандистов из Тамани, несмотря на всю рискованность ночного путешествия, описан деловито: «Янко сел в лодку, ветер дул от берега; они подняли маленький парус и быстро понеслись. Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн...»

Символический парус в «Княжне Мери» дан в романтической дымке: «желанный парус», «туманная даль», «синяя пучина». «Пустынная пристань» — последние слова «Княжны Мери». В «Тамани» же «пристань» включена в ряд житейских соображений Печорина, прерывающих почти мистическое созерцание ночного пролива: «Суда в пристани есть, — подумал я, — завтра отправлюсь в Геленджик».

Параллелизм и перевернутое сравнение мы встречаем и в случае скрытого корреспондирования «Бэлы» с «Тамбовской казначейшей».

Перечитываем знаменитый отрывок из «Бэлы»:

«Нам должно было спускаться еще верст пять по обледеневшим скалам и топкому снегу, чтоб достигнуть станции Коби. Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. "И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких раздольных степях! *Там есть где развернуть холодные крылья,* а здесь тебе душно и тесно, как *орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки*"».

В «повести в стихах» «Тамбовская казначейша» мы встречаем «орла в железной клетке» в лирическом отступлении о «выспренних мечтах»:

Не все ж томиться бесполезно
Орлу за клеткою железной:
Он свой воздушный прежний путь
Еще найдет когда-нибудь,
Туда, где снегом и туманом
Одеты темные скалы,
Где гнезда вьют одни орлы,
Где тучи бродят караваном!
Там можно *крылья развернуть*
На вольный и роскошный путь!

(стр. XLII)

Если верно, что «Тамбовская казначейша» начата в 1836 году, когда Лермонтов ездил в отпуск через Тамбов в свое имение, то влечение на «вершины Кавказа» родилось у поэта именно зимою. «Я теперь живу в Тарханах... — пишет он 16 января С. Раевскому. — у бабушки, слушаю, как под окном воет метель». Нет сомнения, что в «Бэле» подразумеваются именно равнины Пензенской губернии, где так сильно мечталось о романтическом Кавказе. Но, очутившись в желанном краю, поэт убеждается, что и здесь тесно, и здесь неволя, и лучше степной тоски, оказывается, и нет ничего: вот где можно «развернуть холодные крылья»! Так условный, олеографический образ орла из «Тамбовской казначейши» переродился в «Герое нашего времени» в образ тоски по России.

Известно, что «орел» «Тамбовской казначейши» ведет свое происхождение от «Узника» Пушкина, но это не исключает его дальнейшей трансформации в прозе Лермонтова.

Количества замеченных параллелизмов достаточно, чтобы предположить, что мы имеем дело не со случайностями, а с системой. Очевидно, этот прием органически присущ работе Лермонтова. И тут вспоминается, что он — автор «Песни про купца Калашникова», где свободно и властно пользуется излюбленными приемами народной поэзии — повторами и постоянными эпитетами.

В «Герое нашего времени» эти приемы присутствуют скрытно, потому что они не соседствуют, а раздвинуты по разным частям романа. Но функция их та же, что и в былинах и сказках: двукратное или трехкратное повторение эпизодов выявляет заложенный в них смысл, освещая явление с разных сторон. Кроме того, они стягивают скрытым креплением отдельные повести в одно органическое целое. <...>



В. Э. ВАЦУРО

Последняя повесть Лермонтова

Творческий путь Лермонтова-прозаика обрывается произведением неожиданным и странным — не то пародией, не то мистической гофманиадой. Автор романа, стоящего у истоков русского психологического реализма, и «физиологического очерка» «Кавказец», лелеявший замыслы исторического романа-эпопеи, в силу ли простой исторической случайности или внутренних закономерностей эволюции оставил в качестве литературного завещания «отрывок из неоконченной повести», носящей на себе все признаки романтической истории о безумном художнике и фантастического романа о призраках. Нет ничего удивительного, что повесть эта, известная под условным названием «Штосс», привлекает и будет привлекать к себе внимание исследователей и порождает и будет порождать диаметрально противоположные толкования, благо ее как будто нарочитая неоконченность открывает широкий простор для гипотез.

Первые исследователи «Штосса» рассматривали его как романтическую повесть в духе Гофмана и Ирвинга и приводили параллели; мотив «оживающего портрета» сопоставляли с подобным же у Гоголя и Метьюрина*. Гоголевские традиции в «Штоссе» были отмечены довольно рано**; советские исследо-

---

* *Семенов Л.* Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 384—388; *Родзевич С.* Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 101—110. Ср. новейшие работы: *Passage Ch. E.* The Russian Hoffmannists. The Hague, 1963. P. 191; *Ingham N. W.* E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg, 1974. P. 251—269.

** *Котляревский Н. А.* М. Ю. Лермонтов. 5-е изд. СПб., 1914. С. 225.

ватели расширили и обогатили эту сферу сопоставлений и установили связь повести с ранним русским «натурализмом» («натуральной школой»)*. Именно эти наблюдения привели к трактовке «Штосса» как произведения антиромантического; тщательное исследование Э. Э. Найдича, опубликованное в виде комментария к нескольким изданиям сочинений Лермонтова**, содержало именно этот вывод и во многом определило последующее его восприятие. В нескольких специальных статьях рассматривались формы полемической связи «Штосса» с романтической литературой***. В настоящее время эту точку зрения можно считать абсолютно преобладающей. Лишь в последних по времени работах намечается известный отход от нее: так, Б. Т. Удодов склонен рассматривать повесть как синтез романтических и реалистических элементов; к подобной же позиции приближается и А. В. Федоров****.

Вопрос о художественном методе «Штосса», конечно, не может решаться вне всего контекста позднего творчества Лермонтова, однако некоторые суждения о нем возможны и на более локальном материале. Прежде всего необходимо исследовать литературную среду, в которой возникает повесть, т. е. проделать работу, подобную той, какую проделала Э. Г. Герштейн, изучая бытовые и биографические реалии «Штосса»*****. В настоящих заметках это будет одной из наших задач; нам придется обращаться и к сопоставительному и внутритекстовому стилистическому анализу, и к проблемам творческой истории и даже толкования этого во многом еще неясного произведения.

---

* См., например: *Нейман Б. В.* Лермонтов и Гоголь // Учен. зап. Моск. гос. ун-та им. М. В. Ломоносова. 1946. Вып. 118. Кн. 2. С. 124—138.

** См.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1947. Т. 4. С. 468—470; вариант в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. С. 658—660.

*** *Слащев Е. Е.* О поздней прозе Лермонтова // Славянский сборник. I. Фрунзе, 1958. С. 133—141 (Учен. зап. Киргиз. гос. ун-та. Филол. фак. Вып. 5); *Mersereau J.* Lermontov's «Shtoss»: Hoax or a Literary Credo? // Slavic Review. 1962. Vol. 21. N 2. June. P. 280—295; *Нейман Б. В.* Фантастическая повесть Лермонтова // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. 1967. № 2. С. 14—24.

**** *Федоров А. В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 222—227; *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 633—653.

***** *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 244—252.

1

Нам известно сейчас, что «Штосс» возникает в петербургском кругу — Карамзиных, Соллогубов—Виельгорских, Одоевских, — в который Лермонтов вошел осенью 1838 г. и который стал его последней литературной средой. К сожалению, как раз его литературные связи последних лет документированы очень мало; лаконичные записи тургеневского дневника, упоминания о Лермонтове в переписке Карамзиных, наконец, поздние воспоминания в большинстве случаев дают нам внешнюю канву его встреч и лишь мимоходом касаются его творчества. Самое свидетельство о чтении Лермонтовым «Штосса» впервые появляется через семнадцать лет после этого чтения в мемуарном письме Ростопчиной, обращенном к А. Дюма; в известных нам современных документах нет и следов этого эпизода, как, впрочем, и многих других важных эпизодов творческого общения Лермонтова с поздним пушкинским кругом. Между тем общение это было интенсивным и непосредственно проецировалось в литературное творчество Лермонтова: «Журналист, читатель и писатель», интересующий нас сейчас «Штосс» полны скрытых и явных ассоциаций, литературных и бытовых, отголосков бесед, полемик, даже устных анекдотов, ходивших в кружке. Нам следует поэтому попытаться хотя отчасти восстановить ту интеллектуальную и эстетическую атмосферу, в которой писался «Штосс». И здесь фигуры Ростопчиной и кн. В. Ф. Одоевского должны в первую очередь привлечь наше внимание — не только потому, что с ними Лермонтов сошелся короче и теснее, чем с другими, но в первую очередь потому, что оба они в 1838—1841 гг. были острейшим образом заинтересованы проблемами «сверхчувственного» в общемировоззренческом и фантастического — в литературном планах. Исследователи «Штосса» неоднократно приводили «Сильфиду» Одоевского в качестве параллели (или антипода) лермонтовской повести, но эта параллель во многих отношениях случайна, потому что в годы близости с Лермонтовым Одоевский уже отошел от замысла «Сильфиды» и обратился к несколько иной проблематике, более близко соотносившейся с замыслом «Штосса». Эта проблематика получила свое выражение в его известных «Письмах к графине Е. П. Р<остопчино>й о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, каббалистике, алхимии и дру-

гих таинственных науках», которые Одоевский с начала 1839 г. публиковал в «Отечественных записках» *.

«Письма» Одоевского были необыкновенно характерным порождением кружка, где царил вообще повышенный интерес к проблемам сверхчувственного. Достаточно напомнить, что Виельгорские, например, были масонами и, как большинство масонов, были в повседневном быту наклонны к мистицизму; именно А. М. Виельгорская-Веневитинова сохранила рассказ о предсказании гадалки, якобы сулившей Лермонтову смерть **. Что же касается адресата «писем», Е. П. Ростопчиной, то ее творчество отличалось довольно устойчивым тяготением к сверхъестественному: достаточно указать хотя бы на повесть «Поединок» (1838) с центральным эпизодом — предсказанием цыганки, наложившим отпечаток на всю судьбу героя, предопределившим его поведение и его гибель. На протяжении 1840-х годов настроения эти крепнут: появившийся в «Поединке» мотив гадания в зеркале через пять лет составит содержание ее стихотворения «Магнетический сон», имеющего помету «6-го января 1843 г., после магнетического сеанса». Они сказались позже и на воспоминаниях Ростопчиной о Лермонтове, где все время проскальзывает мотив предчувствия, фатальной предопределенности судьбы поэта. «Странное сближение» Ростопчина находит даже в цепи поэтических некрологов: А. Одоевского — на смерть Грибоедова, Лермонтова — на смерть Одоевского, своего — на смерть Лермонтова ***. «Странная вещь! — пишет она в другом месте. — Дантес и Мартынов оба служили в кавалергардском полку» ****. О «предчувствии» Лермонтовым своей близкой смерти она упомянула и в стихотворении «Пустой альбом» (1841).

---

* Отечественные записки. 1839. Т. 1. Отд. 8. С. 1—16 (письма 1—2); Т. 2. Отд. 8. С. 1—17 (письма 3—4); Т. 5. Отд. 8. С. 12—26 (Колдовство XIX столетия: Письмо 5-е к графине Р-ой).

** *Висковатый П. А.* М. Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 378. — О широком распространении интереса к сверхъестественному в окружении Одоевского см.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1. Ч. 1. С. 370 и след.

*** См.: *Майский Ф. Ф.* М. Ю. Лермонтов и Карамзины // М. Ю. Лермонтов. Сб. статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 159 (запись в альбоме 1852 г.).

**** Русская старина. 1882. № 9. С. 620. — Мартынов в отличие от Дантеса служил не в кавалергардском, а в конногвардейском полку.

Все эти умонастроения стали почвой, на которой выросла тесная интеллектуальная дружба Ростопчиной и Одоевского. Ее сохранившиеся записки к Одоевскому говорят о дружеской короткости; они обмениваются «полумистическими, полуфантастическими» письмами. Ростопчина вспоминала впоследствии, что в это время она сильнее, чем когда бы то ни было, «властвовала над <...> вдохновением» князя*. Посвящение ей «писем о магии» в 1839 г. было поэтому не случайностью, а закономерностью.

«Письма» Одоевского содержали в себе целую концепцию, в которой была и научная, и мировоззренческая, и чисто литературная сторона. Не отрицая необъясненных и «таинственных» явлений в природе и человеческой психике, он тем не менее стремится максимально сузить их сферу, ссылаясь на новейшие достижения психологии, физиологии и опытной физики; он подробно разбирает феномен «животного магнетизма», повально интересовавший всех, и пытается объяснить его исходя из теории электричества. «Явления жизненности (phénomènes vitaux), — пишет он, — доныне еще столь мало исследованы, что их объяснение выходит из пределов возможного», однако «непонятное для человека есть только не довольно исследованное» **. Пафос Одоевского в этих «письмах» был пафосом естествоиспытателя, уверенного в могуществе опытного знания. «Письма» почти не оставляли места для мистических спекуляций, и Одоевский демонстративно противопоставлял их «страшным повестям». «Вы требовали от меня, графиня, какую-нибудь повесть, да пострашнее, — так начиналось первое «письмо». — К сожалению, повести не по моей части: это дело одного известного вам моего приятеля, который любит пугать честной народ разными небывальщинами. <...> Чтоб исполнить по мере сил ваше желание, я если не расскажу вам повести о привидениях, то, по крайней мере, осмелюсь представить самый источник, из которого берутся страшные повести. <...> Под всеми баснословными рассказами о страшилищах разного рода скрывается ряд естественных явлений, доныне не вполне исследованных...» ***

---

* См. письмо Ростопчиной Одоевскому от 4 февраля 1858 г. (Русский архив. 1864. Стб. 848). — Записки ее Одоевскому опубликованы лишь в незначительной части. Об их взаимоотношениях (с цитацией писем) см.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма... Т. 1. Ч. 1. С. 393, 453, 475 и след.; Ч. 2. С. 82 и след.

** Отечественные записки. 1839. Т. 5. Отд. 8. С. 21—22.

*** Там же. Т. 1. Отд. 8. С. 1.

Это начало заслуживает внимания: оно ведет нас к тем сферам литературы и литературного быта, из которых затем вырастает «Штосс». Ростопчина требует от Одоевского «страшной повести», — тот отвечает естественно-научным трактатом, отсылая ее к автору фантастических повестей, своему «приятелю», «Иринею Модестовичу Гомозейке», автору «Пестрых сказок», рассказчику «Привидения» и т. д. Сам Одоевский является в двух лицах — как автор фантастических повестей с не объясненным до конца сверхъестественным элементом — «Сильфиды» (1837), «Сегелиеля» (отрывок опубл. — 1838) — и как автор научной статьи, подрывающей мировоззренческую основу таких повестей и сводящей их фантастику почти до уровня литературной условности.

14 января 1840 г. А. И. Тургенев записал в своем дневнике: «У Карамз<иных>: с Жук<овским>, Вяз<емским>, Лерм<онтовым>. К<нязь> Одоев<ский>: он читал свою мистическую повесть; хочет представить тайны магнетизма и seconde vue в сказке. Писано хорошо, но форма не прилична предмету. Прения с Вяз<емским> и Жук<овским> за высшие начала психологии и религии...» *.

Почти нет сомнений, что Одоевский читал только что оконченную «Космораму», корректура которой еще 9 января была у него в руках. <...>

<...> Его фантастика остается почти не исследованной с этой точки зрения, однако уже при поверхностном чтении в «Саламандре» и даже в «Космораме» (наиболее «мистичной» из всех его повестей) обнаруживается рациональная основа, организующая художественное целое, — ряд характерных мотивов, восходящих к его общей философской и психологической системе и иллюстрирующих ее **. Именно поэтому от чтения «Косморамы» столь легко было перейти к «высшим началам психологии и религии» и, естественно, возникал вопрос, заданный Тургеневым: уместна ли форма «сказки» (фантастической повести) для постановки этих проблем. Заметим, что уже Сенковский, рецензируя «Черную женщину», писал об этом: он находил, что, хотя «ученая цель» автора и «несбыточна», в литературном отношении тема животного магнетизма может

---

* Литературное наследство. М., 1948. Т. 45—46. С. 399 (seconde vue (*фр.*) — двойное зрение. *Сост.*).

** См. об этом: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма... Т. 1. Ч. 1. С. 469 и след.

стать источником «сильной занимательности» *. Но для Одоевского — и его слушателей — не «занимательность» стояла на первом плане: как мы видели, Тургенев склонен был усматривать принципиальный разрыв между «формой» и «предметом» «Косморамы». Речь шла, таким образом, о самой структуре и пределах возможностей фантастической повести.

Вопрос, поставленный Тургеневым, был особенно интересен тем, что он не был выражением индивидуального мнения. За ним стояла целая эстетика, предъявлявшая определенные требования к самому жанру. Вспомним, что Пушкин отказывал «Сильфиде» и «Сегелиелю» в «истине и занимательности» и, при всей своей деликатности к литературным сотрудникам, дал это почувствовать Одоевскому. Мнение Пушкина не было секретом; несколько мемуаристов донесли до нас ироническую интонацию, с какой он говорил о фантастике Одоевского вообще: если, как уверяет Одоевский, писать «фантастические сказки» трудно, зачем же это делать? «Кто его принуждает? Фантастические сказки только тогда и хороши, когда писать их нетрудно». Эти слова в разных вариациях приводили П. В. Долгоруков, В. Ф. Ленц, В. А. Соллогуб — двое из них входили в 1839—1841 гг. в довольно близкое лермонтовское окружение, третий был связан с Виельгорскими. Слух об ироническом отношении Пушкина к фантастике Одоевского дошел и до Ю. Арнольда, университетского товарища Соллогуба. Почти нет сомнений, что он был хорошо известен и в семействе Карамзиных **.

Принцип «легкости» в фантастической повести был эстетическим требованием; за метафорическим бытовым определением стояла определенная литературная позиция. Естественность движения событий, бытовое правдоподобие сферы, из которой незаметно вырастает фантастический мотив, были художественными принципами «Пиковой дамы». Именно в этом каче-

---

* *Сенковский О. И.* (*Барон Брамбеус*). Собр. соч. СПб., 1859. Т. 8. С. 107.

** *Арнольд Ю.* Воспоминания. М., 1892. Т. 2. С. 198—202; А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 312, 489. — По словам В. А. Соллогуба, Пушкин сделал свое замечание после выхода «Пестрых сказок» (1833), во время встречи их обоих с Одоевским на Невском проспекте (Русский мир. 1874. № 117). Воспоминания Соллогуба, как правило, точны, хотя и содержат ошибки в датах. Возможно, этот разговор происходил позднее, например в 1836 г., когда Соллогуб, по его собственным словам, стал теснее общаться с Пушкиным. <...>

стве пушкинской прозы видел Достоевский «верх искусства фантастического». Фантастика Одоевского стояла на противоположном эстетическом полюсе: она ежеминутно грозила превратиться в философский мистицизм или аллегорию, иллюстрирующую общую идею; так было в «Сильфиде», «Сегелиеле», «Косморамe» и — в меньшей степени — в «Саламандре», где он уже начал приближаться к пушкинским принципам повествования *.

Мы постараемся показать далее, что этот не оформившийся, но ясно ощущавшийся литературный спор не остался без влияния на позицию Лермонтова.

2

Тем временем проблематика и литературная техника «Штосса» подготавливались и в собственном творчестве Лермонтова. Петербургские реалии, отразившиеся в повести, восходят еще к 1839 г.; этот год выставлен и в ранних вариантах. Исследователи «Штосса» уже обращали внимание на отдельные точки соприкосновения повести с «Фаталистом» (тема «вызова судьбе») и с лирикой Лермонтова, в частности со стихотворением «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), где близкими чертами набросан образ «воздушной красавицы» **. Указывалось неоднократно, что тема «проигрыша жены» в анекдотическом плане разработана в «Тамбовской казначейше» и что некоторые сцены «Штосса» (описание картины, портретные характеристики) ведут к «Княгине Лиговской». Число этих сопоставлений можно увеличить.

Основа композиции «Фаталиста» — необъяснимое в целом сцепление случайных событий — излюбленный сюжетный прием фантастических повестей, широко применявшийся, в частности, Гофманом («Zusammenhang der Dinge») *** и прекрасно известный русским новеллистам начиная с 1810-х годов (он есть и у Марлинского, и у Одоевского, и в «Пиковой даме» Пушкина). С этим приемом теснейшим образом связан прием «двойной мотивировки», о котором у нас уже шла речь. Все это потом будет повторено и в «Штоссе». Другой сближающий мо-

---

* См.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 322—324.

** *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов... С. 648—652.

*** Ср.: *Ingham N. W.* E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. P. 256.

мент — тема «сверхчувственного», поставленная в «Фаталисте» и имеющая психологический, точнее, психофизиологический аспект. Предчувствие смерти собеседника играет в поведении Печорина важную роль; более того, между ним и Вуличем устанавливается некая иррациональная связь и самый их диалог направляется побуждениями, в которых они не отдают себе полного отчета и которые оказываются мотивированными последующими событиями. Не лишено вероятия предположение, что здесь Лермонтов опирался на интересовавшие его психофизиологические теории Лафатера и Галля; в 1830-е годы они получают довольно широкое распространение во французской литературе — в частности, у Бальзака мы прямо находим заимствованное из них суждение о возможности угадать на лице человека печать близкой насильственной смерти *.

Переходя к мотивам более частным, мы должны отметить в «Фаталисте» мотив «роковой» карточной игры. Роль его в новелле существенна. Вулич — игрок, неудачливый, но страстный, не оставляющий тальи даже под пулями противника. Его испытание судьбы также есть форма игры, «лучше банка и штосса». Мотив игры в «Штоссе» соотносится не только с наиболее очевидным аналогом — в «Тамбовской казначейше»; он включается в целый ряд вариаций, до «Маскарада» и «Фаталиста». Заметим в последней новелле и развернутое сравнение, которое в «Штоссе» предстает как сюжетно реализованное: «усталость, как после ночной битвы с привидением» **.

Если мы обратимся к лирике Лермонтова 1840—1841 гг., мы еще больше увеличим число аналогов. Помимо облика «воздушной красавицы» («Как часто, пестрою толпою окружен...»), мы сможем указать на целый цикл стихотворений с мотивом посмертной любви: «Любовь мертвеца» (мартовское стихотворение 1841 г., непосредственно предшествующее «Штоссу»), «Сон», перевод из Гейне «Они любили друг друга так долго и нежно...», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», даже «Выхожу один я на дорогу...». Понятно, мотив в каждом из них варьирован по-разному, но в том или ином виде он присутствует или намечен, причем все перечисленные стихотворения написаны почти одно за другим — весной и в начале лета 1841 г.

---

* *Heier E.* Lavater's System of Physiognomy as a Mode of Characterization in Lermontov's Prose // Arcadia. 1971. Bd. 6. H. 3. S. 282.

** *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 343. (Далее в тексте указываются страницы этого издания. — *Сост.*).

К этим аналогиям нужно добавить еще две, лежащие за пределами собственно литературы. Одну из них дает письмо Лермонтова к К. Ф. Опочинину от начала 1840 г. «Вчера вечером, — пишет Лермонтов, — когда я возвратился от вас, мне сообщили, со всеми возможными предосторожностями, роковую новость. *И* сейчас, в то время, когда вы будете читать эту записку, меня уже не будет» (6, 450, 745).

Перед нами — построенное по литературным канонам «страшного» предсмертное письмо, содержащее элемент тайны. Оно написано на одной стороне листа. Внизу, однако, стоит помета «переверните»; перевернув листок, адресат должен был прочесть пародийное «разрешение», совершенно снимающее ужасный смысл начала: меня «не будет» «в Петербурге. Ибо я несу караул». Мистификация создается простым рассечением текста, нижним обрезом бумажного листа, создающим неизбежную паузу при чтении, «ложную концовку». Мы увидим далее, что это «генеральная репетиция» литературного приема, примененного в «Штоссе».

А. Чарыков, встретивший Лермонтова в Ставрополе несколькими месяцами позже, рассказывал о затеянной поэтом математической игре, по поводу которой Лермонтов произнес целую речь, упоминая, между прочим, о какой-то таинственной связи между буквами и цифрами. Речь эта, вспоминал мемуарист, «имела характер мистический; говорил он очень увлекательно, серьезно; но подмечено было, что серьезность его речи как-то плохо гармонировала с коварной улыбкой, сверкавшей на его губах и в глазах» *. Эта новая мистификация также имеет, как мы постараемся показать, черты близости с замыслом «Штосса». Смысл пародийной «речи» — в выявлении псевдомистических потенций обычного математического фокуса. По-видимому, Лермонтов так или иначе слышал о числовом языке мистиков, который, между прочим, интересовал и Одоевского: в его заметках есть рассуждение о «всеобщем языке», который можно было бы составить, «приложив математические формы к явлениям духа человеческого»; он отмечал для себя и мысль Эккартсгаузена о возможности угадать всякое происшествие «посредством Науки числ» **.

---

* М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 253—254. — Это, по-видимому, тот же эпизод, сведения о котором мы находим у П. К. Мартьянова (*Мартьянов П. К.* Дела и люди века. СПб., 1893. Т. 1. С. 152—154).

** *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма... Т. 1. Ч. 1. С. 474, 493—494. Ср. «Психологические заметки» Одоевского, написан-

В сложной литературной амальгаме «Штосса» нашли себе место, таким образом, элементы самые разнородные: от лирических тем и сюжетных мотивов новеллы до шуточных мистификаций, переносящих литературные приемы в бытовую среду. Все или почти все эти элементы уже присутствуют в творческом сознании Лермонтова, когда он приезжает в Петербург в феврале 1841 г.

3

Лермонтов приехал «на половине масленицы», т. е. около 5 февраля*. Уже 8 февраля Плетнев застает его у Одоевского.

К этому времени в руках у Одоевского находятся две литературные новинки: только что вышедшие из печати его повести «Южный берег Финляндии в начале XVIII века» (в «Утренней заре на 1841 год») и «Саламандра» (в первом номере «Отечественных записок») — части фантастической дилогии, впоследствии получившей общее название «Саламандра». В этих повестях принципы «естественно-научной фантастики» Одоевского нашли, быть может, наиболее яркое воплощение. «Тайны магнетизма и seconde vue», выступавшие в «Космораме» в окружении мистических мотивов, были содержанием и этих повестей; исторический сюжет позволил Одоевскому ввести тему алхимии. По первоначальному замыслу, «Саламандра» была связана с «Сильфидой» как часть цикла повестей об общении человека со стихийными духами.

При всей перегруженности фантастикой и философией повести Одоевского были рациональны и вырастали на том же естественно-научном субстрате, который дал жизнь и «Письмам к Ростопчиной». Эльса — «Саламандра», представительница младенчествующего народа, живущего инстинктом и интуицией, в силу этого оказывается предрасположена к сомнамбулическому визионерству; близость ее к природным началам делает ее носительницей тайного знания, лежавшего в основе учения древних алхимиков, и т. д. По психической организации (раздвоение личности) Эльса близка к «орлахской крестьянке» — уже прямо медицинскому феномену, который Одоевский опи-

---

ные в 1820-х годах и напечатанные впервые в 1843 г. (*Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 216).

* *Мануйлов В. А.* Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 146 и след.

сывал почти в это же время. В эту общую концепцию повести вплелись и тема современного скептицизма, и тема посмертного существования, и ряд других, находивших аналоги в недавно перечитанных Лермонтовым сочинениях Гофмана *.

Повести Одоевского неизбежно должны были попасть в руки Лермонтова тотчас по приезде; он был близок с автором и участвовал в «Отечественных записках» и альманахах Владиславлева. Помимо всего прочего, в феврале—марте 1841 г. интерес к проблематике фантастических повестей мог поддерживаться у него тесным общением с Ростопчиной и Жуковским. <...>

В это время Лермонтов начинает писать свой «отрывок из начатой повести».

4

Начало работы Лермонтова над новой повестью обозначено планом: «Сюжет. У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь: в отчаянии когда старик выигрывает. Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко» (6, 623) **.

<...> По всем данным, план «Штосса» должен быть отнесен к середине марта 1841 г. Работа над повестью занимает вторую половину месяца, и, видимо, в конце марта—начале апреля происходит чтение «Штосса», о котором вспоминала Ростопчина. Она не ошибалась, сообщая, что Лермонтов начал повесть «только накануне».

Все это важно отметить потому, что первоначальный план «Штосса» связан с написанной частью повести гораздо теснее, чем это обычно предполагается, и может прояснить в ней некоторые не вполне понятные места. Это и естественно: «Штосс» пишется очень быстро и замысел не успевает претерпеть сколько-нибудь существенной эволюции. Из воспоминаний Ростопчиной мы знаем обстоятельства, при которых эта повесть стала впервые известна: Лермонтов объявил в дружеском кружке, что намерен прочитать новый роман, потребовал четырехчасо-

---

* См. подробно: *Турьян М. А.* Эволюция романтических мотивов в повести В. Ф. Одоевского «Саламандра» // Русский романтизм. Л., 1978. С. 201 и след.

** ГПБ, ф. 429 (М. Ю. Лермонтов), ед. хр. 11, л. 6 об.; *Михайлова А. Н.* Рукописи М. Ю. Лермонтова: Описание. Л., 1941. С. 38 (Тр. Гос. Публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Т. 2).

вого внимания и ограниченного числа слушателей; около тридцати избранников сошлись, обуреваемые любопытством, принесли лампу, заперли двери. Лермонтов явился «с огромной тетрадью под мышкой», начал читать — и «через четверть часа» чтение было окончено. «Неисправимый шутник» мистифицировал свою аудиторию «первой главой какой-то ужасной истории»; «написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен» *.

При всей скудости сведений, сообщенных Ростопчиной, они содержат кое-какие важные для нас детали, которые следует сопоставить с уже известными нам данными. Первое, что нам важно, — то, что Лермонтов читает повесть, и читает в совершенно определенном кругу. Этот круг насчитывает «около тридцати» человек, в числе которых была и Ростопчина. Почти не рискуя ошибиться, мы можем утверждать, что в числе слушателей были Карамзины и их постоянные посетители — Соллогуб, Виельгорские, Смирнова, быть может, Одоевский. Нам просто неизвестен иной столь многочисленный кружок петербургских знакомых Лермонтова и Ростопчиной, кружок, который мемуаристка могла бы обозначить словом «мы». Именно этот кружок, как нам уже известно, питал повышенный интерес к «фантастическим повестям», которых Ростопчина настойчиво требовала от Одоевского. В этом кружке Лермонтов год назад слушал «Косимораму», а тринадцатью или четырнадцатью годами ранее здесь рассказывал свои «страшные» новеллы Пушкин. Традиция устных чтений и рассказов «в духе Гофмана» продолжала здесь жить, и в нее органически включалось лермонтовское чтение.

Второе существенное обстоятельство, уже не отраженное в мемуарах Ростопчиной, выясняется из самого содержания прочитанного отрывка. Он имел, условно говоря, два плана: литературный и бытовой. Литературно он был ориентирован на пушкинский отрывок «Гости съезжались на дачу», первая часть которого только недавно (в 1839 г.) появилась в сборнике «Сто русских литераторов». Отсюда пришли к Лермонтову фамилия «Минская» (у Пушкина — «Минский») и характерная схема взаимоотношений героя и героини — «наперсничество», род дружеской короткости, почти «amitié amoureuse» **, которая, между прочим, связывала Лермонтова и Ростопчину или

* М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 285.

** дружбы с оттенком влюбленности (*фр.*). — *Сост.*

Лермонтова и С. Н. Карамзину. Но в этой литературной рамке оказались заключены слушатели, действовавшие как герои повести: по-видимому, сам Лермонтов («гвардейский офицер»), А. О. Смирнова, а может быть и Ростопчина (Минская), Виельгорские (музыкальный вечер происходит «у графа В.»). В первоначальном варианте дата вечера конкретизирована: это 19 сентября 1839 г. — день именин Софьи (т. е. Виельгорской-Соллогуб и Карамзиной). Дату затем Лермонтов убрал: излишняя конкретизация места и прототипов не входила в его намерения; он сохранял ту меру обобщенности, при которой реальные лица не могли быть узнаны полностью. Между прочим, это тоже был пушкинский прием: в отрывке «Мы проводили вечер на даче» (в то время не напечатанном и Лермонтову, конечно, не известном) Пушкин выводил В. П. Титова (Вершнева) и А. И. Тургенева (Сорохтина) так, что узнаваемыми были лишь отдельные черты характера и поведения. Наконец, фабульным центром Лермонтов делает петербургский анекдот, получивший популярность зимой 1839 г., когда «бедная девица Штосс» выиграла в лотерею 40 000 рублей; об этом говорил весь город, и Вяземский тогда же писал родным, каламбурно обыгрывая фамилию: «А я-то что-с? — спрашиваю я у судьбы, что я тебе в дураки, что ли, достался?» *. Повесть, таким образом, оказывается очень «приближенной» к своей аудитории.

Это «светская повесть», построенная по пушкинским образцам, — повесть для слушателей «реалистическая», т. е. с хорошо известным им конкретным фоном и взаимоотношениями действующих лиц. Она близка к устному анекдоту, и в этом ее принципиальное отличие от литературной и философской фантастики, например, Одоевского, которой она объективно противопоставлена. Мы не знаем, был ли здесь элемент конкретной и сознательной пародии или полушутливой полемики, но Лермонтов как будто следует пушкинскому правилу, память о котором сохранилась в кругу Карамзиных: фантастические повести только тогда хороши, когда писать их «нетрудно». Поэтому он с особым вниманием разрабатывает мотивировочную сферу «Штосса». В основе своей она Лермонтовым не была изобретена заново, но лишь последовательно выдержана: большинство фантастических повестей 1830-х годов (в том числе и некоторые повести Одоевского) строились на приеме «двойной мотивировки», где естественный и сверхъестественный ряд объяс-

* *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова. С. 251.

нений как бы уравнивались в правах и читателю «подсказывался» выбор — обычно в пользу второго. Этот прием мы обозначим как «суггестивность» — термин, принятый, в частности, исследователями так называемого «готического романа». В сознании литераторов 1830-х годов прием этот нередко связывался с именем Гофмана. Одоевский писал об этом: «Гофман <...> изобрел особого рода чудесное», он «нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную»; он примиряет чудесное с «пытливым духом анализа», свойственным человеку XIX века *.

В повести Лермонтова «действительность» узнавалась слушателями как их собственный повседневный быт. Фантастика приближалась к ним, приобретая черты зримой реальности. Таков был замысел, идущий от устной новеллы.

Вместе с тем суггестивность повести была особого рода. Она опиралась на ту «физиологическую», «естественно-научную» основу, на которой выросли и повести Одоевского и которую он прокламировал в своих «письмах» к Ростопчиной. Здесь нам приходится обратить особое внимание на фигуру Лугина.

5

Уже первые исследователи «Штосса» отмечали то обстоятельство, что Лугин не похож на известный в романтической литературе тип художника, обуреваемого «священным безумием». С. И. Родзевич писал, например, что мотив безумия развернут в повести «неумело» и предстает скорее как «внезапная болезнь», а не следствие «жизни в поэзии» **. Наблюдение во многом верное, но упрек несправедлив. Лугин и не мыслился как «безумный художник» традиционной романтической повести. Он действительно «болен», он одержим «постоянным и тайным недугом» (6, 354), и в его внешности подчеркнуты признаки «ипохондрии». Небезынтересно, что портрет Лугина и приданные ему психологические особенности близко соотносятся с описанием внешности и характера Печорина из «Княгини Лиговской» и уже современники Лермонтова (А. Меринский) находили в нем черты автохарактеристики ***. Портрет

* *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 189.

** *Родзевич С.* Лермонтов как романист. С. 109.

*** См.: *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов. С. 647, 621.

Лугина «физиологичен» в еще большей мере, чем близкие к нему портреты Печорина или доктора Вернера (при этих последних, кстати, мы находим ссылки на Лафатера и френологов — 6, 124, 269). Но в «Штоссе» художественный талант и острота психической жизни героя находятся в прямой связи с его физической ущербностью. В портрете Лугина есть своего рода эстетика, получающая почти «научное» обоснование: подлинный художник не прекрасен (традиционно романтический тип) и не безобразен (тип «неистово-романтический»); он болезнен и некрасив, и его творческая фантазия есть плод необычайного нервно-психического напряжения. Вспомним, что так или почти так сторонники «животного магнетизма» склонны были толковать интуицию и визионерство.

Здесь Лермонтов прямо соприкасался с «Письмами к Ростопчиной» Одоевского, и в тексте «Штосса» мы обнаруживаем совпадения с ними — почти скрытые цитаты. Второе «письмо» Одоевского начиналось рассуждением о зрительных галлюцинациях, вызванных болезненным состоянием внутренних органов. «Так, например, одержимому желтухою все предметы кажутся желтыми» *. Это состояние лермонтовского Лугина: «...вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми...» (6, 353). «Должно приписать этот обман зрения особенному сочувствию глаз с желудком», — продолжает Одоевский, и Лугин словно откликается: «Они (доктора. — *В. В.*) уже испортили мой желудок» (6, 616). Этот черновой вариант потом заменяется: «Доктора не помогут — это сплин!» (6, 353). Далее у Одоевского следует рассказ о гравере, который страдал расстройством цветового зрения и ошибался в выборе красок, отчего его рисунки «имели самый странный, фантастический колорит» **. «...Что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! — продолжает Лугин. — <...> Добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите <...>. Так нет! все остальное как и прежде; одни лица изменились...» (6, 353).

Описанные симптомы психического или, точнее, нервного расстройства Лугина, конечно, не совпадали полностью с теми, которые описывал Одоевский, но слушатели (а в их числе была и графиня Ростопчина, а может быть, и сам Одоевский) должны были отметить сходство и, более того, усмотреть в нем элементы тонкой пародии. Пародия заключалась вовсе не в том,

* Отечественные записки. 1839. Т. 1. Отд. 8. С. 5.

** Там же. С. 8.

что Лермонтов предлагал читателю объяснять все случившееся с Лугиным фантомом больного сознания. Такое рационалистическое толкование подсказывалось «письмами» Одоевского к Ростопчиной, и исследователи «Штосса» иногда склонны были остановиться на нем и объявлять Лугина прямо пародийным, комическим или развенчиваемым персонажем. Между тем дело обстояло как раз противоположным образом: Лермонтов каждый раз снимал рационалистическую трактовку событий. Только что объясненная «естественным» путем тайна в процессе развертывания сюжета вновь оказывалась тайной не объясненной. Даже в самом описании галлюцинаций оставалось таинственное «нечто». Цветовая иллюзия Лугина была выборочной; «желтыми» ипохондрику представлялись только лица (так было и в плане: «лица желтые»). Далее Лермонтов вводил мотив слуховой галлюцинации, не менее естественной при болезненном состоянии героя, но им ощущение таинственности и необъяснимости только усиливалось, ибо галлюцинация эта была информативной. Голос подсказывал адрес: «...в Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27» (6, 355). <...>

7

Мотив портрета в «Штоссе» неоднократно привлекал к себе внимание, и нам придется говорить о нем подробнее. Как и некоторые другие мотивы и детали повести, он был намечен уже в «Княгине Лиговской». В портрете Лары, украшавшем кабинет Печорина, «мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке», «более презрительной, чем насмешливой» (6, 128). По той же схеме описан портрет старика в «Штоссе»: он был писан неопытной рукой и в целом плох, — только в линии рта заключалась «страшная жизнь», «неуловимый изгиб, недоступный искусству», «придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно» (6, 359). В описании этом мы узнаем популярнейший мотив «оживающего портрета», хорошо знакомый русскому и западному романтизму, — от «Мельмота-Скитальца» до «Портрета» Гоголя. Все портреты такого рода имеют сверхъестественный признак, обеспечивающий оригиналу посмертное бытие: «жизнь» сосредоточивается чаще всего в глазах. Как должен был функционировать в «Княгине Лиговской» портрет Лары, мы не знаем; в «Штоссе» описание сокращено, но функция прояснена. Порт-

рет изображает старика — хозяина дома, с призраком которого Лугин сядет играть в штосс.

Этот портрет в повести дублирован. Его набрасывает Лугин в первую ночь, когда остается один в нанятых комнатах. Он рисует, испытав перед этим род нервного пароксизма, и бессознательно воспроизводит портрет старика, висевший против него. «Сходство было разительное» (6, 362). В этот момент слышится скрип двери, ведущей в пустую гостиную; дверь отворяется сама — и появляется старик.

Две мотивировки снова идут рядом. Ночное уединение в сочетании с болезненным состоянием и обостренной фантазией создают психологические предпосылки к галлюцинации. С другой стороны, то, что бессознательно делает Лугин, есть акт «вызова духа», появляющегося как раз в полночь,—традиционно установленное время для привидений, — причем в ночь со вторника на среду — в день, обозначенный на портрете, — «середа».

<...> Лугин «столбенеет» под «магнетическим влиянием» глаз старика (6, 364), однако особенность ситуации в том, что выходец с того света вступает с ним в естественные, бытовые взаимоотношения и самым своим обликом и поведением наполовину принадлежит бытовой сфере.

Именно в этом месте рассказа возникает ключевой каламбурный диалог, в котором, как в миниатюре, сконцентрировались общие стилевые тенденции повести. Тщетно борясь с нарастающим волнением, Лугин требует от старика разрешения опутавшей его тайны. Имя «Штосс» уже было подсказано ему таинственным голосом, и болезненно напряженное сознание продолжает деформировать действительность, устанавливая в ней некие внелогические связи. <...> На этот раз Лугин случайно попадает на имя Штосса; каламбур включается в систему роковых совпадений и из забавного становится страшным. Над этой сценой Лермонтов работает специально, ища наиболее естественного психологического и речевого контекста. Он пробует варианты: «Как ваша фамилия?», «Как вас зовут?». Собеседник должен переспросить, не поняв или не расслышав вопроса: «Что-с?» — что, в свою очередь, воспринимается как ответ. Уже после чтения повести Лермонтов вернулся к этой сцене. По-видимому, сложившийся вариант он ощущал как искусственный: в нем не было передано смятение Лугина, который мог принять вопрос за ответ только в состоянии крайнего нервного напряжения. В записную книжку, подаренную ему Одоевским, Лермонтов вписывает вариант, содержавший оптимальное решение: «— Да кто же ты, ради бога? — Что-с? — от-

вечал старичок, примаргивая одним глазом. — Штос! — повторил в ужасе Лугин» (6, 623).

Эта сцена едва ли не более всех прочих настраивает читателя на рационалистическое объяснение всего сюжета как порожденного больной фантазией ипохондрика и в то же время яснее, чем другие, показывает ограниченность такого толкования. Вторая действительность, не отделенная от реальной, но сквозящая в ней, строго мотивирована; иррациональный сюжет развивается в рациональном с неумолимой, зловещей последовательностью. Лермонтов, конечно, сознательно представляет его как крепнущую в Лугине навязчивую идею, но ведь именно благодаря этой идее Лугин превращается в трагическую фигуру, вызывающую авторское и читательское сочувствие. Фантастический мир, в котором теперь живет Лугин, фатален и страшен, но он значителен, и, конечно, более значителен, чем реальный мир светских салонов и «петербургских углов». Он составляет основное содержание лермонтовской повести, и именно поэтому мы не можем вслед за многими авторитетными исследователями считать ее произведением антиромантическим, где фантастика подлежит снятию и отрицанию. Дело обстоит прямо противоположным образом: в «Штоссе» не фантазия оборачивается реальностью, а реальность, грубая, эмпирическая, чувственно ощутимая, скрывает в себе фантастику, и в этом мы видим основное литературное задание Лермонтова. Такое толкование поддерживается, между прочим, и сюжетным построением отрывка. Дело в том, что в нем оборвана одна очень важная сюжетная линия, которая показывает нам, что «Штосс» не мыслился исключительно как повесть о художнике. Она связана с мотивом портрета.

8

При всей своей близости к сюжетным мотивам «Мельмота» или «Портрета» Гоголя лермонтовский «Штосс» отличается от них одной существенной особенностью как раз в трактовке «оживающего портрета». Если у Метьюрина и Гоголя портрет действительно оживает, то у Лермонтова он не оживает; более того, он не может ожить, так как не тождествен оригиналу в нынешнем его состоянии. Он изображает человека в расцвете сил — «лет сорока», «с правильными чертами, большими серыми глазами» (6, 359). Привидение — тот же человек, но одряхлевший и опустившийся. Между ним и портретом лежит целый этап биографии. Это биография игрока — профессио-

нального и, быть может, не чуждого шулерства. Пальцы, унизанные перстнями, табакерка «необыкновенной величины», изображенные на портрете, — аксессуары игрока; тяжелая табакерка с двойным дном использовалась в «игре наверняка»*. Один из игроков в «Маскараде» — Трущов — появляется с табакеркой (5, 280). На детали костюма, по которым безошибочно узнается игрок, Лермонтов обращал внимание в «Герое нашего времени» (6, 265).

Итак, в повести фиксированы два момента в истории старика. Один обозначен портретом, на котором вместо имени художника написано «середа». Второй застает Лугин, — и первая встреча с призрачным стариком, когда художник впервые играет в штосс на его дочь, также происходит в среду. Вообще, старик играет только в среду; требование ежедневной игры создает ему какие-то неудобства. Между первым и вторым моментами — временной разрыв, лакуна; она была заполнена событиями, очевидно содержавшими некую мотивировку сложившейся ситуации.

Мотивировка проясняется пунктом плана: «Старик проиграл дочь, чтобы <?>». В этой записи обычно видят указание на неосуществленное продолжение «Штосса». Но она обозначает, конечно, не продолжение, а предысторию, Vorgeschichte. Преступление, совершенное при жизни, повлекло за собою посмертное заклятие, наказание. Такого рода мотив был центральным в целой группе так называемых «романов о разрешении» («Erlösungsroman»), построенных как история блужданий духа в поисках некой определенной заранее ситуации, в которой он получает «разрешение» и освобождение от проклятия. Элементы этой типологической схемы есть и в «Мельмоте», и в хорошо известных русской литературе романах Шписса (в том числе и в переведенных Жуковским «Двенадцати спящих девах»), и в «Майорате» Гофмана, и в том же «Портрете» Гоголя и т. д.; можно с полным правом сказать, что она вообще принадлежит к числу наиболее популярных в мировой литературе. Без нее не обошелся и Одоевский: намек на нее есть в «Саламандре». Одним из вариантов заклятия, лежащего на преступном духе, является форма его посмертной жизни: он вынужден в качестве призрака периодически повторять сцену своего преступления — как правило, в том самом месте и в то самое время, когда оно было совершено.

---

* Ср. указание на это у Булгарина в «Иване Выжигине» (*Булгарин Ф.* Полн. собр. соч. СПб., 1839. Т. 1. С. 171—172).

Лермонтовский старик, по-видимому, совершил свое преступление в среду, — и каждую среду он вынужден заново проигрывать свою дочь в опустевшем доме. Ни мотив, ни сюжетный ход подобного рода не были новыми для Лермонтова. В «Тамбовской казначейше» в карты проигрывалась жена и история своеобразного поединка между гусаром, старым казначеем и Авдотьей Николаевной рассказывалась в шутливом, анекдотическом тоне. <...>

В ранней балладе Лермонтова «Гость» («Кларису юноша любил...», неизв. годы) есть интересующая нас ситуация: призраки периодически посещают дом, где совершился акт измены и преступления.

Некоторые детали «Штосса» подсказывают нам и условия «разрешения». Старик обречен все время выигрывать; между тем дочь хочет быть проигранной. Ср. в плане: «Дочь в отчаянии, когда старик выигрывает». Очевидно, проигрыш старика разрушил бы заколдованный круг и освободил бы ее или их обоих, — вероятнее всего, для могилы.

Здесь и возникает в повести тема любви к «воздушному идеалу», которая должна была, вероятно, стать одной из центральных. Она оборвана, но уже по написанной части повести и по планам мы вправе заключать, что именно эта страсть явилась причиной самоубийственного решения Лугина играть до конца и должна была привести его к трагической катастрофе. Все исследователи повести сходились на том, что описание «женщины-ангела» у Лермонтова отличается напряженным лиризмом, заставляющим вспомнить его «Как часто, пестрою толпою окружен...» и «Из-под таинственной, холодной полумаски...» (1841), и что оно вовсе лишено иронического начала. Здесь нам еще раз придется напомнить читателю, что вся любовно-психологическая коллизия повести вырастает на автобиографической основе: внешняя непривлекательность Лугина, психологические барьеры в его взаимоотношениях с женщинами (ср. подобные же у Печорина в «Княгине Лиговской» и у Вернера в «Княжне Мери»), стремление к «воздушному идеалу» женщины как форма их компенсации — все это самонаблюдения, интроспекция, преобразованные в лирическую ситуацию поздних стихов*. Мы не случайно пользуемся здесь «психологической» терминологией: в отличие от лирики «Штосс» и в этом случае аналитичен и «физиологичен»; механизм душевной жизни своего героя Лермонтов ни на минуту не

* Ср.: *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова. С. 238 и след.

24 Зак 3178

выпускает из вида: опыт психологических анализов «Героя нашего времени» дает себя знать. Он сказывается, между прочим, и в трансформации популярного романтического мотива, которого когда-то коснулся Лермонтов в раннем стихотворении «Поэт» (1828): художник (в данном случае Лугин) пытается запечатлеть на полотне преследующий его женский образ, но безуспешно; эскиз женской головки, многократно перерисованный и все не удававшийся до конца, есть предвосхищение «воздушной красавицы», явившейся ему в виде призрака — дочери старика. «Легенда о Рафаэле» Ваккенродера, известная Лермонтову еще в Благородном пансионе*, повторена в своих существенных чертах, но получает не эстетико-религиозное, а скорее психологическое обоснование. Очень возможно, что эта сюжетная линия при продолжении повести должна была получить завершение, но всякие предположения здесь гадательны. Если мы добавим ко всему этому уже упоминавшуюся нами группу стихотворений 1840—1841 гг. с устойчивым мотивом загробной любви, мы сможем обозначить то лирическое поле, в котором возникают заключительные сцены известного нам отрывка. Они показывают лишний раз, что трактовка всей повести как антиромантической встречает затруднения почти непреодолимые.

В мире фантомов проясняется постепенно смутный и неотчетливый «идеал», который Лугин тщетно пытался запечатлеть на полотне, и вместе с ним проясняется внутренний мир Лугина: в «действительности» он «не мог забыться до полной, безотчетной любви» (6, 354), — здесь он находит ее и вступает за нее в борьбу, в которой должен погибнуть. Это трагедия — но не литературная дискредитация.

9

Эту самую повесть Лермонтов и прочитал в конце марта или начале апреля 1841 г. в сравнительно узком дружеском кружке.

Она была порождением кружка; она имела дело со знакомым слушателям бытом, их бытом, преображенным и ставшим

* См. об этом в нашей статье «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов» (Русская литература. 1964. № 3. С. 46—56); о восприятии этой легенды Пушкиным писала А. А. Ахматова (см.: Временник Пушкинской комиссии, 1970. Л., 1972. С. 43). Ср. также: *Данилевский Р. Ю.* Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 78.

явлением литературы. На ней лежал отсвет полемик о путях фантастической повести — полемик, связанных с именем покойного Пушкина и ныне действовавших Одоевского и Ростопчиной. Лермонтов почти демонстративно избирал пушкинский принцип — отыскивать фантастическое в глубинах эмпирической реальности и подавать его в остросюжетной новелле, сохраняющей следы своего происхождения из устного анекдота. Пружиной фантастического, которое «писать нетрудно», являлось сцепление случайностей, на первый взгляд не выходившее из естественного круга явлений, но открывавшее возможности двойной интерпретации. Ирония оказывалась здесь важнейшим стилистическим приемом, менявшим субъективное освещение событий, постоянно переводя их из плана естественного в план фантастический, и обратно. Многие из этих принципов уже были достоянием массовой фантастической повести 1830-х годов. «Штосс» впитал в себя широко распространенные мотивы и темы, отчасти уже разработанные или намеченные самим Лермонтовым, — они предстали как художественное единство. Если Достоевский видел особую заслугу Пушкина в том, что в «Пиковой даме» он сумел создать органический сплав «реального и фантастического» (об этом же писал Одоевский в связи с Гофманом), то подобную же задачу решил и Лермонтов в «Штоссе», но с одной существенной разницей. Он выступил как психоаналитик — как литератор, находящийся на уровне художественных исканий конца 1830—1840-х годов; «физиологизм» его повести имел явственно выраженный психологический уклон, и обостренное внимание к тайнам человеческой душевной жизни сближало его с «романтическим натурализмом» раннего Бальзака и Достоевского. Нет необходимости доказывать специально, что эти ранние формы реализма были ближайшим образом связаны с романтическим движением 1830-х годов.

Лермонтов не полемизировал с Одоевским по существу литературной проблематики — напротив, он использовал его находки и достижения. Нет сомнения, однако, что рационалистический мистицизм Одоевского служил для него одной из точек отталкивания, и, быть может, в противовес «серьезным» фантастическим повестям, каких требовала от Одоевского Ростопчина, он прочел ей и другим «страшную» повесть, которую можно было при желании толковать как шутку и мистификацию. Возможности к такой трактовке открывала ее амбивалентная поэтика. Он создал вокруг чтения атмосферу таинственности — той же самой, которая звучала некогда в его

полупародийной речи о магии чисел. Он явился при свечах, с тетрадью, показавшейся Ростопчиной «огромной», и прочитал своим слушателям повесть, специально приготовленную для мистифицирующего устного чтения. <...>

«Он уже продавал вещи, чтоб поддерживать игру; он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться. Он решился» (6, 366). На этих словах Лермонтов закончил чтение, доведя действие до кульминации и блестяще рассчитав силу эффекта обманутого ожидания. Он сделал то, что до него делал Ирвинг и почти одновременно с ним Жуковский и другие многочисленные русские повествователи, например Марлинский («Путь до города Кубы», 1836; «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», 1830). Повесть была подана слушателям как мистификация.

Как бы ни решался вопрос о дальнейшем ее продолжении, в момент чтения она мыслилась как законченная, ибо самая ее незаконченность оказывалась сознательным художественным приемом. Мы вправе думать, что она была дописана таким образом накануне устного чтения и в расчете на него и в процессе этого чтения получила дополнительные акценты, выдвинувшие на передний план иронически-мистифицирующее начало. Мы сталкиваемся, таким образом, с явлением, которое могли бы обозначить как «конвенциональная», «дополнительная» поэтика, зависящая от особых условий литературного бытования,— в данном случае, устного произнесения текста.

Поясним эту мысль одним примером. Помимо мистифицирующих развязок (типа «Таинственного гостя» Ирвинга или «Черепа-часового», вставленного Марлинским в «Путь до города Кубы»), существовал прием «задержки сюжета», которым широко пользовались журналисты, печатавшие «страшные» повести. Повесть рассекалась на отрывки с тем расчетом, чтобы конец каждого из них заинтриговывал читателя; продолжение было обещано в следующей книжке*. Разумеется, возможности к такому членению были заложены в самой поэтике «страшной», или «таинственной», повести; на прием «задержки сюжета» и критики, и позднейшие исследователи указывали постоянно

* Ср. ироническое описание этого приема как широко распространенного: «Напишу, как журналист перед развязкою страшной повести: “Продолжение впредь”» (*Ж. К.* Третье письмо на Кавказ // Сын отечества. 1825. № 5. С. 67). Ср. также замечание в связи с публикацией «Вечера на Кавказских водах в 1824 году»: «В конце поставлено: “Продолжение впредь”, магическое выражение, любимое журналистами и, как я слышал, не совсем любимое читателями» (Северная пчела. 1834. 24 сент. № 215. С. 858).

как на особо разработанный и культивируемый*. Тем не менее именно при публикации в журналах он приобретал особую автономность: вынужденные паузы предопределяли темп читательского восприятия, нередко меняли акцентировки, вызывали или, напротив, приглушали дополнительные ассоциации и пр. Прагматическая, утилитарная, «конвенциональная» поэтика как бы надстраивалась над авторским замыслом или вторгалась в него; при отдельном издании романа она исчезала, так как восстанавливались авторское членение текста и нормальный, т. е. предусмотренный заранее, темп его восприятия.

Эта-то «конвенциональная» поэтика у Лермонтова и стала частью авторского замысла — не первоначального, но возникшего вместе с намерением прочитать «Штосс» и мистифицировать свою аудиторию. При дальнейшей работе она, может быть, исчезла бы и мистифицирующее начало было бы приглушено. Нам неизвестно, как развивалась бы повесть далее: был бы поставлен акцент на болезненной психике художника, гибнущего в погоне за созданным им самим призрачным идеалом женщины-ангела, или же фантастическая повесть с двойным равноценным рядом мотивировок утвердила бы себя окончательно.

Несомненно, однако, что, еще раз демонстративно обнаружив при чтении свою «устную», «анекдотическую» природу, повесть Лермонтова в окончательном виде должна была предстать читателю как произведение «серьезной» литературы, а не простая дружеская шутка. История ее текста является поэтому одним из наиболее выразительных примеров, свидетельствующих против понятий «канонический текст» и «последняя авторская воля»: воля автора была остановить ее посредине, придав ей временный, локальный, но объективно содержавшийся в ней смысл мистификации; и силою той же воли она должна была оканчиваться иначе в своем «письменном» варианте, где были бы сведены воедино оборванные сюжетные нити и, вероятно, была бы развернута этическая, психологическая, литературная и даже общефилософская проблематика, уже заявленная в известном нам начале. Этому окончанию не суждено было осуществиться.



---

* *Varma D.* The Gothic Flame. London, 1957. P. 104—105, 188. — Еще В. Скотт отмечал этот прием в качестве одной из основных композиционных особенностей «готического» романа (см.: Анна Радклиф: (Из сочинений В. Скотта) // Сын отечества. 1826. № 4. С. 379—380).

С. В. ЛОМИНАДЗЕ

Тайный холод

Летом 1841 года, незадолго до гибели — за месяц, а может, за неделю; точная дата неизвестна и, верно, уж никогда не будет известна, — Лермонтов написал одно из самых глубоких своих стихотворений — «Выхожу один я на дорогу...». По слову Белинского, оно даже среди лучших созданий Лермонтова принадлежит (вместе с «Тамарой» и «Пророком») «к блестящим исключениям». Лермонтов, когда писал эти стихи, не мог знать, что путь его завершается, что жить ему осталось считанные дни. Но удивительно, что об этом как будто знают сами стихи: многие сквозные мотивы лермонтовского творчества находят в них завершение или, скажем точнее, завершающую полноту выражения. Некоторые наши наблюдения над строением и смыслом замечательного стихотворения, надеемся, убедят в этом читателя.

1

Вспомним вторую и третью строфы:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть! —

Вокруг — гармония, а в душе — боль, хочется «забыться»... Ситуация отчасти знакомая... Для лермонтовской лирики почти закон: там, где вокруг «я» достаточно отчетливо обозначе-

на какая-то конкретная реальность, «я» стремится из этой реальности выпасть — забыться, перенестись душой, мечтой, воображением и т. д. в иные края, в иные времена.

Вот (к примеру) юношеский опыт, навеянный семейными преданиями о шотландских предках рода Лермонтовых:

Зачем я не птица, не ворон степной,
    Пролетевший сейчас надо мной?
. . . .
На запад, на запад помчался бы я,
    Где цветут моих предков поля...

Последний потомок отважных бойцов
    Увядает средь чуждых снегов;
Я здесь был рожден, но нездешний душой...
    О! зачем я не ворон степной?..

(«Желание», 1831)

Вот зрелый шедевр — «1-е января» (1840): на шумном светском празднике, «пестрою толпою окружен»,

Ласкаю я в душе старинную мечту,
    Погибших лет святые звуки.

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться, — памятью к недавней старине
    Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу, я себя ребенком; и кругом
Родные все места...

Или взять многозначительные строки из неоконченного стихотворения 1839 г. (где «он» — персонаж, несомненно, родственный по духу автору):

На буйном пиршестве задумчив он сидел
Один, покинутый безумными друзьями,
И в даль грядущую, закрытую пред нами,
Духовный взор его смотрел.

В «Выхожу один я на дорогу...» стремление лирического «я» выпасть из наличной реальности в известном смысле достигает предела. Ведь здесь он не среди бездушной «толпы» или «чуждых снегов»; окружающая среда не враждебна, а благожелательна к нему. И все равно: «Я б хотел забыться и заснуть!» Отметим и то, что явь, вытесняемая сонным видением, как «пестрая толпа» — «родными местами» детства или как «полдневный жар в долине Дагестана» — «вечерним пиром в роди-

мой стороне» (если вспомнить еще одно знаменитое стихотворение), это уже не только явь конкретных жизненных обстоятельств. Не от шумного праздника хочется «забыться», а от всей своей жизни с ее прошлым («и не жаль мне прошлого ничуть») и будущим («уж не жду от жизни ничего я») и от всего мироздания с «землей» и «небесами». Впервые в лермонтовской лирике в целом мире не находится места, куда, «забывшись», хотелось бы «перенестись» душой.

Поразительно, что вся полнота неприятия мира лирическим «я» обнаруживается в тот момент, когда его переполняет молитвенный восторг перед миром:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...

Это ведь не объективные наблюдения и не «картины природы», это трепетный отклик души на красоту и гармонию мироздания.

«Закон», который упоминался выше, знает исключения (мы специально сказали о нем: *почти* закон). Не всякий раз жаждет лермонтовский «я» вырваться из плена обступившей его реальности, бывает, что он остается в ее лоне. Взор его тогда становится, кажется, особенно подробным и пристальным. «И, взором медленным пронзая ночи тень», говорится в «Родине» (1841), люблю

Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

Медленному взору в «Родине» предстает и чета белеющих берез, и изба, крытая соломой, и «с резными ставнями окно», и «в праздник, вечером росистым» пляска «пьяных мужичков». Глядя на этот «праздник» — в отличие от «праздника» в «1-м января», — лирический «я» не «забывается». И любит он тут не как в «1-м января», не грезу детства:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье, —

а самую что ни на есть предметную реальность:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз...

Еще «медленней» и предметней увидена ближайшая жизненная среда в «Валерике» (1840) — в батальных сценах, в зарисовках бивуачной жизни, предвосхищающих, по единодушному мнению литературоведов, военную прозу Льва Толстого *:

...Кругом белеются палатки;
Казачьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеся нос;
У медных пушек спит прислуга,
Едва дымятся фитили;
Попарно цепь стоит вдали,
Штыки горят под солнцем юга...

«Я» и отсюда не рвется мысленно за тридевять земель, и его «люблю» опять же относится не к «бесплотному видению» («И с той поры бесплотное виденье Ношу в душе моей, ласкаю и люблю» — 1841), а к адресату вполне конкретному: кружком сидят мирные татары,

Люблю я цвет их желтых лиц,
Подобный цвету наговиц,
Их шапки, рукава худые,
Их темный и лукавый взор
И их гортанный разговор...

В «1-м января», «Желании» (1831), «Сне» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), во множестве других лермонтовских стихотворений душевный порыв устремлен от реальности к мечте. В «Валерике», в «Родине» вектор лирической эмоции направлен на саму реальность.

«И звуков небес заменить не могли Ей (душе, принесенной ангелом на землю. — *С. Л.*) скучные песни земли» («Ангел»); «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, Такая пустая и глупая шутка!» («И скучно и грустно...»), — десятилетия звучит в лирике Лермонтова ** то грустная, то гневно-горькая инвектива «жизни», «земле». Как будто всевластен зов мечты, постоянно прорывающий постылый круг жизненной эмпирии. И все же: жизнь, эта «чуждая мне доля», влечет

* «Из этого горчичного зерна выросло исполинское дерево “Войны и мира”», — писали в начале века.

** Всюду имеем в виду «чистую» лирику, то есть стихи, произносимые от лица самого автора (поэта), а не какого-либо иного лирического персонажа (солдата-рассказчика в «Бородино», например, или матери-казачки в «Казачьей колыбельной песне»).

и манит; стихотворение «Желанье» (1832) начинается словами:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня... —

и «темница» эта, конечно, не столько тюремная темница в буквальном смысле (какой она станет пять лет спустя, когда Лермонтов, сидя под арестом за «непозволительные стихи» на смерть Пушкина, напишет «Узника», куда без изменений войдет начало «Желанья»), сколько темница душевного одиночества, чуждости бытию.

В первых строках «Выхожу один я на дорогу...» неродственность бытию как будто изжита. Голос Лермонтова бывает язвителен, обличающе громок («...не смоете всей вашей черной кровью...»), а бывает тих и проникновенен:

Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...

Нигде у Лермонтова мироприемлющее чувство не владеет лирическим «я» столь безраздельно; затронуты, кажется, последние глубины души. Вновь, стало быть, достигнут предел.

Таким образом, мотивы, обычно порознь встречающиеся в разных лермонтовских стихотворениях (из числа тех, где «я» действует, мыслит, переживает на конкретном жизненном фоне), в «Выхожу один я на дорогу...» контрастно совмещены. Оба они раскрылись с максимальной выразительностью: и стремление внедриться в мировую связь, и неодолимое желание разорвать узы реальности взяты в наивысшем проявлении. Оттого максимально резок и сам контраст: движение к миру, к единению с «землей» и «небесами» обрывается в миг кульминации, и на том же накале, возгласом: «Что же мне так больно...» — начато движение от мира к фантастической мечте; лирический вектор внезапно меняет направление на прямо противоположное.

Обе векторные стрелки приложены, однако, к одной точке; ясно, что предельная напряженность полярно противоположных устремлений предельно обостряет и внутреннюю раздвоенность лирического «я».

2

Раздвоенность — тоже постоянная лермонтовская тема. Раздираем противоречиями Демон. Услышав, стоя под окном Тамариной кельи, нежное пение,

> Тоску любви, ее волненье
> Постигнул Демон в первый раз;
> Он хочет в страхе удалиться...
> Его крыло не шевелится!
> И чудо! из померкших глаз
> Слеза тяжелая катится...

Но тут же вскоре Демон встречает херувима — «хранителя» Тамары,

> И вновь в душе его проснулся
> Старинной ненависти яд.

Характерна опять-таки крайняя степень сокровенности (если можно так выразиться) переживаемых чувств. Песнь Тамары так западает в душу, что — «чудо!» — исторгает у Демона (выдавливает из душевных недр) тяжелую слезу:

> И эта песнь была нежна,
> Как будто для земли она
> Была на небе сложена!
> Не ангел ли с забытым другом
> Вновь повидаться захотел,
> Сюда украдкою слетел
> И о былом ему пропел... —

нежность этой песни уже и не предельна, а за-предельна («на небе сложена!»). Глубоко в «былом» укоренена нежность, но «старинна» и «ненависть» с ее всепроникающим «ядом», и, видно, корни ее еще глубже (вопреки фактической «хронологии», то есть тому, что «на самом деле» нежность была сначала, а ненависть потом, поскольку Демон — это *падший* ангел).

В «Думе» Лермонтов говорит о себе и своем поколении (больше, конечно, о себе):

> И царствует в душе какой-то холод тайный,
> Когда огонь кипит в крови.

«Огонь в крови» — тоже не внешнее, поверхностное, а глубинное состояние, но «царствует» — «холод тайный», выходит, он еще глубинней.

В обоих примерах раздвоенность выступает именно как *тема*, то есть осознана как объект изображения. В эпизоде из «Демона» это и формально так: автор повествует о герое — герой, следовательно, есть объект повествования. Но и осознание собственной раздвоенности (как в «Думе») предполагает взгляд со стороны, отход на дистанцию, с которой видно, что «я» раздвоен, — предполагает, иными словами, известную (хотя бы в данный момент) цельность. Для обретения же цельности человеку требуется какая-то точка опоры в мире (та самая, куда можно было бы «отойти»).

«Выхожу один я на дорогу...» и в этом смысле являет собой предельный случай. Глубока, глубже некуда, родственная связь лирического «я» с миром, и трагизм в том, что мерой родства обусловлена здесь и мера отторженности: боль («что же мне так больно...?») проникает глубже последних глубин. И вдобавок к этому (или как еще одно следствие этого) «я» лишен даже того минимального душевного подспорья, которое человек в драматическую минуту находит в способности хотя бы дать себе отчет в происходящем с ним. Драма борьбы с «холодом тайным» настолько захватила «я», что возможность такого самоотчета исключена. Драма эта не осознается как тема, не опосредована осмысляющим рассказом. О ней в этом стихотворении не рассказывается, она в нем сама сказалась. То, что в «Думе» было предметом описания, в «Выхожу один я на дорогу...» как бы предстало вживе, в наглядной и пронзительной непосредственности. Что бывает с человеком, у которого

...царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови...?

Вот то и бывает, что было с ним, когда он в тихую ночь вышел на кремнистый путь, блестящий в тумане. Человеческая подлинность исповедальных строк «Думы» получает непроизвольное — и тем более убедительное — подтверждение.

Непроизвольно же оно потому, что сам «я», вышедший на дорогу, не замечает внутренней борьбы в своей душе. Он видит разлад между собой и миром, но не разлад в себе. В мироздании благодать и гармония, а мне больно и трудно, — так рисуется ему ситуация.

Что это нам напоминает?

Не обрисована ли подобная же (в принципе) коллизия в другом шедевре русской лирики, созданном почти четверть века спустя, и логика вопрошания: звезда с звездою говорит, что же мне так больно? — не отозвалась ли в вопросе:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

Сходство разительное: «душа», которая «поет» не в лад с «природой», — исходная посылка всего тютчевского лирического размышления («Певучесть есть в морских волнах...», 1865), — несомненно очень близка тому, что Лермонтову хотелось сказать в начальных строфах «Выхожу один я на дорогу...». Но сравнить оба стихотворения интересно как раз не по причине сходства, а потому, что на фоне сходства резче проступают различия (если брать в расчет уже не художественные намерения, а реальный художественный смысл), весьма важные для понимания произведения, которое мы здесь разбираем.

Приведем первые две строфы стихотворения Тютчева (последнюю мы только что процитировали):

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Как видим, речь идет о разладе между человеком и природой вообще, не в данный — неповторимый для человека и природы — момент. Не в эту конкретную минуту струится в камышах мусикийский шорох, поет море и ропщет мыслящий тростник. Разлад наблюден как объективный факт (что само по себе требует отдаления «наблюдателя» от «объекта», выше о том говорилось), непреложный и действительный во все времена. Стихи Тютчева — раздумье об извечном мировом законе, отнюдь не синхронный отклик души на его сиюминутное проявление.

У Лермонтова время действия — не извечное «всегда», а именно сия минута: разлад обнаруживается вот сейчас, когда «ночь тиха», «спит земля в сиянье голубом», а «мне так больно...».

«Гармония», «невозмутимый строй во всем», «созвучье полное» — все это принадлежит тютчевской «природе» независимо от человека. Не случайно в стихотворении нет конкретного ли-

рического «я», речь исходит от внеличного повествователя — этим тоже поддержан пафос объективности у Тютчева (ведь объективная истина не зависит от лица, ее возвещающего). Даже строение лирических высказываний, характеризующих «природу», напоминает твердые фактические — как бы научного типа — констатации: в природе *есть* (имеется, наблюдается) то-то и то-то — «певучесть есть в морских волнах»; «созвучье полное в природе».

У Тютчева — обобщающие, почти понятийные, определения («гармония», «строй»), условная изобразительность («мусикийский шорох» в камышах). Конкретный пейзаж с присущими только ему подробностями (туман, кремнистый путь) — у Лермонтова. Острое личное переживание прямо на наших глазах — что называется: здесь и теперь — претворяет этот пейзаж (не лишая его конкретности) в картину мировой гармонии.

Замечательно, что идея гармонии у Тютчева выразилась, верней, опредметилась в субстанции звука, в котором, как у пифагорейцев, музыка сфер слита с физически слышимым «шорохом» («мусикийский шорох»), то есть в материале заведомо внеположном «сознающей» и «мыслящей» человеческой «душе». У Лермонтова гармония предстает не как «созвучье», а как *вникание* в сокровенную речь, одинаково внятную людям и звездам. Что бы ни думал о себе человек, расслышавший в ночной тиши разговор звезд, он не *слушатель* его, а *участник*.

«Невозмутимый строй во всем...» Мировой «строй» явлен в довлеющей себе объективности, не «возмущаемой» даже влиянием непосредственного человеческого восприятия.

«Пустыня внемлет богу...», «звезда с звездою говорит...». Лермонтовский образ вселенской гармонии нельзя помыслить отдельно от вызвавшего его к жизни душевного подъема. Душа соучаствует в создании гармонии, связуя пустыню с богом, звезду с звездой, иными словами (поскольку это связи одного порядка): мир — с творцом. Но, значит, и гармония напечатлела свой образ в отзывчивой душе.

Сдержанно-объективен высокий лиризм тютчевских строк:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе...

Ощущает ли строй и лад в своей душе сам произносящий эти слова? Даже вопрос такой неправомерен: ведь их произносит скорей не повествователь, а «дух повествования» (Т. Манн). Личный оттенок слышней как раз в конце стихотворения, когда в фокусе внимания оказывается не «строй» и «гармония», а

наоборот — «разлад»; описание сменяется тут вопрошающими восклицаниями:

Откуда, как разлад возник?

У Лермонтова взволнованное восклицание впервые вырывается при зрелище гармонии, причем происходит не смена речевых установок, как у Тютчева, а их взаимопревращение: описание естественно — настолько само оно было внутренне трепетным — продолжается как возглас:

В небесах торжественно и чудно!

Чтобы так воскликнуть, надо непосредственно ощутить, как торжественно и чудно вокруг, то есть надо, чтобы и на душе говорящего было чудно в тот миг.

Но в тот же миг, мы помним, раздается и другой возглас:

Что же мне так больно и так трудно?

«Больно» и «чудно» *одновременно*; «больно», даже когда «чудно», — таково внутреннее состояние лермонтовского «я». Таким оно видится читателю — сам «я», как отмечалось, своей раздвоенности не видит, и показ ее в авторские намерения, конечно, не входил*.

Стоит еще раз задуматься над тем, что же нам открылось.

Понятно, когда человеку плохо, оттого что вокруг плохо. Понятно, что ему может быть плохо и тогда, когда вокруг хорошо. Но не странно ли, что человеку «больно», когда и вокруг «торжественно и чудно», и в сердце его (это очевидно) та же чудная торжественность? Не странно ли, что ему плохо, когда ему хорошо?

Перечитывая страницы лермонтовской лирики, убеждаешься, что эта странность в «Выхожу один я на дорогу...» — опять же своего рода кульминация, исподволь назревавшая в ранее написанных вещах.

* Иначе говоря, Лермонтов вовсе не специально строил здесь образ такого именно «я» — не все в себе замечающего. В его «чистой» лирике (в отличие, например, от поэзии Пушкина) сознательно строимая в тексте дистанция между автором и лирическим «я» вообще, как правило, отсутствует. Сохраняется лишь (за пределами текста) та неустранимая дистанция, которая всегда существует между автором как реальным человеком (в данном случае — Михаилом Юрьевичем Лермонтовым) и воплощением этой реальной личности в творчестве.

Странные ситуации и положения возникают едва ли не в каждом из тех редких стихотворений, где «я» не пытается прорвать горизонта реальности, где «лирический вектор», направлен к окружающей жизни, а не к грезе.

В «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) как бы перечислены обстоятельства, при которых «я» приемлет мир, провидит в его устроении промысел божий. Коль скоро такие обстоятельства налицо, —

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога!..

Каковы же, однако, эти обстоятельства, когда же конкретно «смиряется... тревога»? А вот: «когда волнуется желтеющая нива...» (первая строфа), «когда... из-под куста мне ландыш серебристый приветливо кивает головой...» (вторая строфа). Все вроде бы логично. Но есть еще третья (предпоследняя) строфа, еще одно благоприятное для мироприемлющей настроенности лирического «я» обстоятельство, важно, что оно-то как раз завершает перечисление (перед финалом, который мы процитировали): «тревога», оказывается, «смиряется» еще и тогда,

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он.

Признание в любви к земной реальности как таковой («нива», «свежий лес», «роса», «румяный вечер», «ландыш») неожиданно оборачивается погружением «в какой-то (странный, стало быть. — *С. Л.*) смутный сон». Сон и явь смешиваются: «ландыш», прекрасный сам по себе, и «студеный ключ» мыслятся в одном ряду, но ведь в последнем случае явь приветствуется только за то, что дает возможность уснуть.

«Родина» есть уже и прямо словесно выраженное признание в любви к определенной земной (не только природной, но и жизненной *) реальности. Но столь же прямо сам Лермонтов называет эту свою любовь «странной» («Люблю отчизну я, но странною любовью!»).

---

* Разграничение, конечно, условное: природа у Лермонтова, как правило, не довлеет себе, а представляет миропорядок в целом, не случайно для лермонтовской поэтической логики так короток путь от той же волнующейся «нивы», «ландыша», «сливы» и т. д. к «счастью на земле».

В «Валерике» жизненная, лучше даже сказать, житейская среда (походный быт), в которой находится «я», описана с небывалой для лермонтовской лирики обстоятельностью. Повествование строго держится круга повседневных событий, нигде не переступая его границ. Но чем объясняется такое самоограничение? Тем, читаем в начале «Валерика», что

...жизнь всечасно кочевая,
Труды, заботы ночь и днем,
Все, размышлению мешая,
Приводит в первобытный вид
Больную душу: сердце спит,
Простора нет воображенью...
И нет работы голове...

Потому-то и рождаются чудесные строки о «тощих лошадках», что «нет работы голове»; Лермонтов так и говорит: «зато...».

Зато лежишь в густой траве,
И дремлешь под широкой тенью
Чинар иль виноградных лоз,
Кругом белеются палатки;
Казачьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеся нос...
и т. д.

Поистине все не как у людей. Дремота возвращает к яви, к действительности, позволяет видеть все, что делается «кругом», острее и резче. Людям обычно снятся сны, когда они спят. Лермонтова физический сон избавляет от сонных видений. Не будь усталости («труды, заботы...»), стесняющей простор воображения, последнее наверняка перенеслось бы от «тощих лошадок» к «ней», «с глазами, полными лазурного огня», или к «вечернему пиру в родимой стороне», или еще куда-нибудь. Но — «сердце спит, простора нет воображенью». «Спит» оно здесь в смысле, близком к буквальному (утомленное «трудами»), но получается, что с обычной точки зрения как раз тогда оно и бодрствует — живет лишь окружающей явью. Драматизм в том, что, если бы это сердце не спало, ему неизбежна захотелось бы «забыться и заснуть».

Чрезвычайные усилия нужны, чтобы удержать лермонтовский медленный взор в границах наличной реальности, — отсюда все странности. В «Валерике» миссию обуздания «воображенья» в основном берут на себя объективные обстоятельства, чем дана внешняя мера этих усилий, — они сравнимы с тягота-

ми войны и походной жизни. Когда помощь извне отсутствует, становятся зримы следы внутренней борьбы с тайным холодом: в «мысли», которая наяву погружается в «какой-то смутный сон»; в «любви», которая оказывается «странною любовью». В том же «Валерике», в одной из последних главок, находим и своего рода промежуточный случай: в конце описания «резни» под Гихами хотя и замечено:

(И зной и битва утомили
Меня), —

но утомили на сей раз, видно, недостаточно — не настолько, чтобы притупить гнетущее чувство своей чужеродности окружающему. Ибо сразу следует новый эпизод — на руках солдат умирает их раненый капитан:

...Долго он стонал,
Но все слабей и понемногу
Затих и душу отдал богу;
На ружья опершись, кругом
Стояли усачи седые...
И тихо плакали.... Потом
Его остатки боевые
Накрыли бережно плащом
И понесли.

Как щемяще-проникновенны скупые строки, сколько неподдельного участия в голосе рассказчика!

Тоской томимый,
Им вслед смотрел я недвижимый. —

читаем дальше. И вдруг слышим поразительные слова:

Меж тем товарищей, друзей
Со вздохом возле называли;
Но не нашел в душе моей
Я сожаленья, ни печали.

Вот так: плакал вместе с седыми усачами, а в душе ни «сожаленья, ни печали» *. Тайный холод вновь заявил о себе. Во

* То же противоречие по существу и в «Родине»:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья... —

всей русской лирике не отыскать второго такого признания, сделанного к тому же с непринужденно-бесхитростной откровенностью, без всякой патетики, почти мимоходом, — ведь для лермонтовского «я» речь идет о давно знакомом состоянии.

Оттого, конечно, и тоска («тоской томимый») — от невозможности душу согреть тем огнем, который кипит в крови.

В «Выхожу один я на дорогу...» за интерес к реальности приходится расплачиваться уже не «смутными» и «странными» ощущениями, даже не «тоской». Скромная волнующаяся нива смиряла душевную тревогу, вселяла веру в счастье, в небесах виделся бог; четыре года спустя «бог» вот он — рядом (не дальше «пустыни»), но чудный вид земли в сиянье голубом рождает *боль*.

Нестерпимостью боли и вызван поворот лирического вектора: от реальности — к мечте. Но и мечта в «Выхожу один я на дорогу...» — особенная. Нигде в лирике Лермонтова греза, противопоставляемая реальности, еще не бывала так преднамеренно и обстоятельно *фантастична*. Это уже не туманная родина «предков», не «родные места» детства, не «красавица», созданная воображением «по легким признакам», словом, не что-то заимствованное у *естественного* порядка вещей. Признаки реальности («дуб», «голос», «я») сгруппированы здесь в некий искусственный космос, живущий (если к нему применимо это слово) в собственном искусственном же ритме — маятниково, возвратно-колебательное движение: вздымается и опускается «грудь», склоняется и распрямляется «темный дуб»... Опоры в реальности лирическому «я» не хватило даже на то, чтобы почерпнуть из жизни хотя бы мечту.

разве строй речи, ее вдохновенно-торжественный тон не выдают, что для говорящего полны глубокой поэзии и эта слава, и гордый покой, и заветные преданья (заветные — и для него)? Но:

Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

(Любопытно, что новейший комментарий усматривает в приведенных строках полемику с «казенным монархизмом», с «убеждением в незыблемости крепостнических отношений» и т. д., даже с «доктриной будущих славянофилов», приверженных «порядкам допетровской Руси». — См.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Худ. лит., 1975. Т. 1. С. 542—543).

Разбираемый эпизод из «Валерика» заставляет, разумеется, вспомнить и Печорина: и то, как он, пока Бэла умирала, бывал «бледен как полотно», и то, что сразу после ее смерти «его лицо», по свидетельству Максима Максимыча, «ничего не выражало особенного».

3

«Выхожу один из дому, в мироздании благодать, что же мне так трудно?» Звучит пародийно, ясен и источник пародийности: приравнивание себя, своего «я», — мирозданию. Но мы лишь перевели на обычный (общий) язык то, что выразилось на единственном языке лермонтовской лирики.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?

«Земля», «небеса» — на одной чаше весов; «я», моя боль — на другой. Конечно, Лермонтов вовсе не занят здесь проблемой сравнительной значимости своего «я» и остальной вселенной, но в том и дело, что для него это не проблема, что житейски-разговорным «что же мне...» равновеликость лирического «я» мирозданию (миру хорошо, что же мне плохо) подразумевается сама собой. У Тютчева (вспомним еще раз) «душа не то поет, что море», но поет она — «в общем хоре», «мыслящий тростник» «ропщет», но ропщет именно в качестве малого тростника — в отличие от прибрежных тростников же (arundineis ripis эпиграфа) или «зыбких камышей». С другими участниками «общего хора» («камыши», «морские волны», спорящие «стихии») и сопоставлена тютчевская «душа», а отнюдь не с мирозданием в целом. У Лермонтова, как видим, масштаб сопоставления принципиально иной, что уже одно не оставляет места для идеи «общего хора». Не «разлад» внутри «общего хора» дробных величин, а противостояние «я» — на равных — всему остальному миру, земле и небу (остающимся, конечно, ночными «небесами» и спящей «землей»).

Людям присуще внутренне ощущать свою малость перед вселенной, но лермонтовскому лирическому «я» это свойство как будто неведомо. Он вообще не чувствует дистанции по отношению к высшим началам бытия. Исследователи давно зафиксировали в лирике Лермонтова «разговорную непринужденность тона», «сниженные», «совершенно прозаические обороты и речения» и т. д.* Но кто же втянут в эту «сниженную» зону? Одинаково непринужденно-едки сетования на кокетство Е. А. Сушковой («Но за твое притворное вниманье Благодарю!») и на творца («Устрой лишь так, чтобы тебя отныне

* См., например, комментарии Б. Эйхенбаума в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1936. Т. II. С. 209, 213.

Недолго я еще благодарил»), в одну интимно-разговорную ткань сплелись личные невзгоды и последние вопросы, незамеченным остается расстояние между великим и малым, житейской частностью и универсальным законом (минутой, когда «и скучно и грустно!» — и приговором всей «жизни»: «пустая и глупая шутка!»). Сравним торжественное тютчевское:

Вражду твою пусть Тот рассудит,
Кто слышит пролитую кровь, —

(«29-е января 1837»)

с лермонтовским, интонационно почти бытовым:

И пусть меня накажет тот,
Кто изобрел мои мученья.

(«Я не хочу, чтоб свет узнал...»)

Как «Тот» далек от говорящего в первом случае и как близок к нему — в радиусе житейского общения — во втором. Причем вовлечение в «низкую» речевую сферу ничуть не снижает мировых величин: комических, сатирических, иронических и т. п. эффектов не возникает. Они, правда, могут рождаться из темы, как в той же «Благодарности» («За все, за все тебя благодарю я...»), где Лермонтов иронизирует над творцом, но не из самого факта приравнивания личного и универсального (то есть в том, что по тону «Благодарности» нельзя определить, к кому обращено стихотворение — к богу или ветреной возлюбленной, — мы ничего комичного не видим). «Разговорные», подчас «совершенно прозаические обороты», в которых проблематика мировых вопросов поминутно сливается (в той или иной форме) с интимно-личной, — это высокая и серьезная поэтическая речь.

В известном смысле лирический «я» Лермонтова предвосхищает героев-идеологов Достоевского, наполнивших мировыми проблемами интимную сферу своей душевной жизни, решающих эти проблемы не в кабинетных эмпиреях отвлеченного умозрения, а в житейски «сниженных» страстных спорах по петербургским углам и захолустным трактирам. Но, ставя слезинку ребенка выше вселенской гармонии, Иван Карамазов (как и Достоевский — автор Пушкинской речи), конечно, сознательно исходит из заведомой разномасштабности общемирового и индивидуально-человеческого. Недаром полюса, прежде чем поменять их местами на ценностной шкале, демонстративно разведены до предела: на одном — «высшая» (выше некуда)

«гармония», на другом — детская, даже не слеза — «слезинка». И заметим — чужая, не самого Ивана. Мерять всемирной мерой свои личные затруднения берется из героев Достоевского, кажется, лишь один подпольный человек. «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» Но на эти знаменитые слова дважды брошен пародийный отсвет: и автор специально рекомендует героя подпольным «парадоксалистом», и сам герой понимает, что говорит парадоксами. То есть вполне сознает свою беспримерную дерзость (как Иван Карамазов — свой бунт), поскольку разница между всем «светом» и собственным чаепитием ему прекрасно известна. «Парадоксалист» Достоевского швыряет свой «чай» на мировые весы нарочито и вызывающе, лермонтовский «я» взвешивает на них личную боль по врожденной привычке — не подозревая, видимо, о существовании каких-либо иных весов.

Потому, когда ему была воочию явлена мировая гармония, не пародийно, не парадоксально и не иронически прозвучал в его устах вопрос:

Что же мне так больно и так трудно?

В простоте, с какой он задан, проступили те черты творческой личности, по которым о своеобразии больших поэтических миров можно судить верней, чем по множеству сразу бьющих в глаза примет. Проведем параллель, несколько, быть может, неожиданную. Казалось бы, что общего у таких поэтов, как Лермонтов и Маяковский, выразителен и отзыв последнего как раз о разбираемом стихотворении: «...это агитация за то, чтобы девушки гуляли с поэтами. Одному, видите ли, скучно. Эх, дать бы такой силы стих, зовущий объединяться в кооперативы!» Конечно, Маяковский тут и шутил (в духе времени). Как бы то ни было, но волей судьбы именно трагические строки наброска Маяковского «Уже второй должно быть ты легла...» (из так называемого «неоконченного») вдруг воспроизвели основные контуры лирической ситуации «Выхожу один я на дорогу...». И там и тут мысли об уходе, подведение итогов (ср.: «Уж не жду от жизни ничего я...» — и «С тобой мы в расчете...», или «Я с жизнью в расчете...», как в варианте предсмертного письма). То же одиночество, ночь, тишина, звездное небо:

Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью

в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Лишь обнаружив далеко не внешнее сходство, начинаешь понимать настоящие различия. У Маяковского личное и вселенское не взаимопроникают, а взаимодействуют как планы *разных* уровней. Зрелище ночного «мира» не толкает к мыслям о личном, а возникает попутно — как фон давно начавшегося раздумья:

Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
Мне незачем тебя будить и беспокоить.

И что самое существенное: у Маяковского с его титаническим трибунным размахом реальные пропорции между вселенским и человеческим всюду неукоснительно выдержаны. Сперва остро чувствуемая несоизмеримость двух планов приводит к обычному для Маяковского снижению — «Млечпуть». Только в *иронически-сниженном* виде вселенское и можно поставить рядом с личным. В конце же, когда картина вселенной увидена просто и серьезно («Ты посмотри какая в мире тишь...» *), разговор о личном как раз обрывается:

в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Звездный «мир» отвлекает от своего, личного; человек чувствует, что в эти особые, «такие вот часы» он перерастает себя («В часы в такие вот растешь и говоришь» — было у Маяковского в одном из вариантов), обращаясь к реальностям эпохально-вселенского масштаба.

Словом: думал о своем, увидел ночное мироздание (уже не «Млечпуть», а — «какая в мире тишь»!), стал думать о мироздании — естественный ход мыслей.

У Лермонтова все наоборот: вышел на дорогу, увидел мироздание, стал думать о своем.

У Маяковского человек, оказавшись наедине с миром, принимается и мыслить понятиями, само значение которых подразумевает нечто безмерное: «в мире...», «векам истории...», «мирозданию...». В сущности, людям ничего другого как будто не

---

* Чуть ли не единственный образчик «чистой» (не ироничной) пейзажной лирики у Маяковского (ср., например, хрестоматийные строки о закате солнца: «А за деревнею — дыра...» и т. д.).

остается: Ломоносов за два столетия до Маяковского тоже вглядeлся в ночное небо — «открылась бездна звезд полна; звездам числа нет, бездне дна»; слова «мироздание», «века истории» — попытка заговорить эту бездну, но она зияет в них самих.

У Лермонтова на языке не «мир», не «мироздание», а «земля», «небеса» — тот же универсум, но представший (как отчасти уже отмечалось) в виде конкретного пейзажа. Земля в сиянье голубом так же принадлежит этому пейзажу, как кремнистый путь, блестящий сквозь туман, и так же, как он, в своей наглядной предметности легко вмещается в кругозор говорящего. Планетарное зрелище и подробность эмпирического ландшафта даны одинаково крупным планом. От всего окружающего — от сияющей земли, от звезд, от небес, от пустыни, внемлющей богу, — на говорящего не веет ничем бездонным, необъятным, он не песчинка перед «мирозданием».

В юношеском стихотворении «Мой дом» (1830—1831 гг.) Лермонтов писал:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
  Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
  Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей досягает
  И от одной стены к другой
Далекий путь, который измеряет
  Жилец не взором, но душой.

Чудесна оговорка, что при всей его населенности «дом» с кровлей до звезд «для поэта» все же «не тесен»; что он может оказаться слишком просторен, это и в голову не приходит. Стихотворение — еще одно свидетельство необычайной органичности лермонтовского творчества. Что в юношеских декларациях выступало как *тема*, впоследствии подтвердило свою подлинность, отложившись в *самом строе* поэтической мысли. В «Выхожу один я на дорогу...» «далекие пути» вселенной — от звезды до звезды, от «пустыни» до «бога» — так и «измерены»: «не взором, но душой», той полнотой духовного постижения, когда оно становится словно бы зрячим и слышащим, вбирая в себя физическое зрение и слух как частный случай. «Ночь тиха» — это так же слышно, как диалог звезд. «Пустыня внемлет богу» — это столь же очевидно, как то, что путь «блестит» просто так. Потому этот блеск, из которого не выжать никакой символики (как, полагаем, и из самого «кремнистого пути» —

вопреки долгим литературоведческим усилиям), потому он и затесался в такой удивительный ряд, что человек, выйдя на дорогу, *просто* назвал то, что вокруг увидел, — и «взором» и «душой».

Картина мира в «Выхожу один я на дорогу...» реализует раннюю лермонтовскую метафору. Мир действительно воспринимается как «мой дом». Не в том лишь смысле, что вместо привычного отношения бесконечно малого к безмерно великому: «я» — «мироздание» — перед нами житейски соразмерная пропорция: «я» — «мой дом», но и в том более глубоком смысле, которым подразумевается, что «я» заполняет каждый уголок этого «моего дома». «Внемлет» и вместе с «пустыней», и вместе со звездами (как они «говорят»), видит и «небеса», где «торжественно и чудно», и — с какой-то уже космической точки — «землю» «в сиянье голубом». Для «я» не существует близкого и далекого, пребывание в определенном пункте реального пространства (на «кремнистом пути») ничуть не ограничивает горизонта его сознания. В сущности, таков же в лермонтовской вселенной и статус самого «бога». «Я» — всюду, хотя стоит на конкретной «дороге». «Бог» — тоже всюду, хотя прикреплен к конкретной пейзажной примете (назван лишь в связи с «пустыней»). В «доме» оказалось два хозяина. Кому-то надлежит уйти, известно — кому. Реальный мир — один, он не рассчитан на человеческое «я», сознающее себя равновеликим ему — со всеми вытекающими отсюда запросами к бытию. «Я», выталкиваемому реальностью, приходится строить свой «дом» за ее пределами (раз уж сказано: «Но не тем холодным сном могилы...»).

Фет предлагал убрать две последние строфы «Выхожу один я на дорогу...» как лишающие стихотворение «одноцентренности», необходимой лирике*. Но, думаем, в наличии двух равноправных центров как раз весь смысл стихотворения. Мир, созданный «я», когда он забылся и заснул, в своей самодостаточности не уступает реальному, да и для непосредственного читательского чувства он нисколько не «меньше» настоящего.

Об автономном ритме, в котором живет эта искусственная вселенная, упоминалось уже. Но вдумаемся в его особенность: желаемый «навеки» («я б желал навеки так заснуть...»), он избавлен от сложной природной цикличности, не знает ни смен

* См. вступительную статью П. Громова в кн.: *Павлова К.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 19—20.

времен года, ни членения типа: утро, день, вечер... Никаких процессов с развитием (началом, высшей точкой, концом), только *чередование*, причем элементарное, всего двух состояний. «Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...». Вдох — выдох, и словно в такт: «склоняется» (вниз — вверх) «темный дуб», меняются «ночь» — «день» («чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея...»). Не извне задан человеку ритм, как в действительном мире, напротив, все вовне подчинено его простейшему жизненному ритму.

Само предпочтение чередования развитию отнюдь не случайно.

«Что же мне так больно?» — «я» не ответил себе на этот вопрос. Но ответ все же есть в стихотворении. Из того, как «я» творит свой фантомальный мир, ясно, чего ему не хватает в мире людей. Он не согласен с бытийственным ритмом, потому что хочет вечности. «Я б желал *навеки* так заснуть...», «надо мной чтоб *вечно* зеленея...» И еще: «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, Про *любовь* мне сладкий голос пел» — он хочет любви.

Вечность и любовь в лермонтовской поэзии почти неразлучны. Одна не мыслится без другой, и, похоже, вся жизнь ушла на то, чтобы их как-то соединить. «Любить — но кого же? — на время не стоит труда, А вечно любить невозможно...». Как логично было бы без этого «но кого же?»: на время не стоит, а вечно невозможно (вообще, в принципе). Но такие будто бы невнятицы ценней десятка условных поэтических клятв. Человек как проговорился — и сразу раскрылся весь. «Невозможно», потому что — «кого же»? Сам бы он смог «вечно любить». Просто некого любить не «на время». («Чтобы девушки гуляли с поэтами», но только — вечно.)

«На время» — всегдашний тайный припев земной жизни, любви, счастья, дружбы, страстей — вот предмет непримиримой вражды. Суть даже не в краткости земных сроков, пережитой на опыте, а именно во временности как таковой («что страсти? — ведь *рано иль поздно* их сладкий недуг...»), в самом принципе мироустройства, постигнутом опытом души едва на пороге реального жизненного опыта («лучшие годы» не прошли). Временность — корень измены, обмана, сплошь и рядом это заявлено громко (примерам нет числа, оно и понятно: «Иль ты не знаешь, что такое людей минутная любовь?» — «Демон»), но нередко временной мотив как бы внедряется в поэтику, в подоплеку клеймящего эпитета или сравнения (знак притворства красавиц городских — «давно бестрепетные ру-

ки» — «1-е января»; мир, падкий на «блёстки» и «обманы», подобен молодящейся старухе: «Как ветхая краса, наш ветхий мир привык Морщины прятать под румяны...» — «Поэт»). Антитеза измене и обману — неизменность. Неизменный — сокровенное слово, лучшая похвала. «Один — Он был везде, холодный, неизменный...» (о Наполеоне в «Последнем новоселье» *); «И вечность дам тебе за миг; В любви, как в злобе, верь, Тамара, Я неизменен и велик» («Демон»); «Да, я не изменюсь и буду тверд душой, Как ты, как ты, мой друг железный», он же: «Товарищ светлый и холодный» («Кинжал»).

Неизменность родственна вечности, в «Демоне» — даже тождественна, и, как, видим, ей сопутствует холод. Но от неизменного (вечного) холода, естественно, отдает смертью. Вечность, застывшая в пустой неизменности, не знающей никаких «происшествий» (Достоевский), и есть смерть. Чтобы оживить вечность, в нее надо привнести внутреннее движение. Но движение *с развитием* (путь всего живого), увы, опять же — «на время», с чего-то начавшись, «рано иль поздно» приходит к концу (той же смерти). Имеются, однако, «происшествия», никуда не ведущие: волнообразные колебания, маятниково качание, бесконечная смена одних и тех же элементарных положений и состояний — движение *без развития*. Оно-то как раз особенно любимо лермонтовским «я», с ним связаны заветные мечты, редкие счастливые минуты.

«Для чего я не родился Этой синею *волной*... Беспокойство и прохлада Были б вечный мой закон» (1832); «Когда *волнуется* желтеющая нива... Из-под куста мне ландыш серебристый Приветливо *кивает* головой» (1837; «Но я люблю — за что, не знаю сам? — ...Ее лесов безбрежных *колыханье*» («Родина», 1841). Или: «И дремлет *качаясь*, и снегом сыпучим Одета, как ризой, она» (1841). Этого удивительного «качания» дремлющей ** сосны («кедра») нет ни в гейневском подлиннике, ни в переводах Тютчева и Фета.

В «Желанье» (1832) узник «темницы» мечтает о дворце с «зеленым садом» вокруг,

Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный виноград;

* Ср. там же о «вздорной толпе», которая «гордится, прошлое забыв»: «Как женщина, Ему вы изменили, И, как рабы, вы предали Его!».

** Не от ветра, выходит, качается. Ср. в «Демоне»: «...от его шагов Без ветра лист в тени трепещет».

Чтоб фонтан, не умолкая,
В зале мраморном журчал
И меня б в мечтаньях рая,
Хладной пылью орошая,
Усыплял и пробуждал...

От «хладной пыли» не уснешь, но вожделенный ритм дороже. В сущности, перед нами уже прообраз искусственного универсума, созданного в «Выхожу один я на дорогу...». То же, подобное вдоху и выдоху, чередование: «усыплял» — «пробуждал», заполняющее вечность (прикинувшуюся несмолкаемым журчанием фонтана). (См. также выше — в этом же году: «беспокойство» — «прохлада» = «мой вечный закон».) Бесконечные перемены при полной неизменности. Вечность обжита неживым ритмом (ритм дыханья, изъятый из всех мировых процессов, тоже, конечно, неживой).

Но одной вечности, как мы помним, мало. «Я позавидовал невольно Неполной радости земной... Что, без тебя, мне эта вечность?» (Демон — Тамаре). Еще в 1830 году было сказано: «Гляжу назад — прошедшее ужасно; Гляжу вперед — там нет души родной!» Восемь лет спустя повторено: «Гляжу на будущность с боязнью, Гляжу на прошлое с тоской И, как преступник перед казнью, Ищу кругом души родной». В «Выхожу один я на дорогу...» — в «реальной» части — тот же взгляд вперед («Уж не жду от жизни...») и назад («И не жаль мне прошлого...»), только о душе родной — уже ни слова.

Не найденное — за всю жизнь — в *реальности* возместила *мечта*. Правда, даже там душа родная не смогла обрести плоть — напротив, истончилась в «голос», дни и ночи поющий «про любовь». Зато в безобманном мире без прошлого и будущего * полнота вечности слилась наконец с неполной радостью земной.

Поражает, что ни одна реалия благодатного ночного зрелища не перешла в мир мечты. Так торжественно и чудно, по словам самого человека, было вокруг, но ни путь, который блестит, ни звезды, которые говорят, ни бог, ни сиянье голубое не повторились в его новой вселенной. Во все трепетно проник и — в те же минуты, на той же «дороге» — все отринул. «Дом»

---

* Смело верь тому, что вечно,
Безначально, бесконечно,
Что прошло и что настанет,
Обмануло иль обманет.

(1832)

сотворен исключительно из собственных материалов, ничто не заимствовано у того мироздания, что было перед глазами. Но теперь это поистине «*мой* дом», и «*я*» — его подлинное средоточие.

Так, в разных срезах поэтики стихотворения — в интонации и ходах мысли, в характере пейзажа, увиденного наяву, и, так сказать, в структуре фантастической грезы — сквозит то незнание лирическим «я» своей малости перед остальным миром, о котором говорилось выше.

В жизни такое мирочувствие могло бы вызвать нарекания в эгоцентризме, но это если бы *такое именно* в жизни встречалось, — личность Лермонтова, кажется, пример единственный (иное дело — житейские проекции его персонажей: печорины и демоны в быту). В поэзии же оно бессмертными стихами доказало свою причастность к истине. Возможно, к той ее грани, на которую слабо указывают и обиходные выражения вроде: «каждый человек — это целый мир» и т. п. Но то, что для нас — выдохшаяся метафора, для Лермонтова, видимо, было судьбой. Легко ли было ее претерпевать? В «Выхожу один я на дорогу...» лирический «я» насквозь открыт и родствен миру, но родством равных. Не отсюда ли веет тайным холодом? Ведь мир от пришедших укорениться в нем требует сыновнего родства, признания себя частицей чего-то большего, чем ты сам. Не потому ли так пронзительны образы матери («Казачья колыбельная песня», «Молитва» (1837) и многое другое), мотивы Родины, России в лермонтовской лирике — на каких же иных путях пытаться избыть тяжкое бремя неприкаянности? Впрочем, это, конечно, уже особая тема.



И. Б. РОДНЯНСКАЯ

Демон ускользающий

Высший цвет творческой юности Лермонтова и неотступный его спутник на протяжении десяти лет, «Демон», вобрал все изначальные искания поэта, его жизненные тяготения и душевную борьбу. Прекратив работу над поэмой в 1839 году и еще до этого пустив ее гулять в списках, «отделался» ли Лермонтов от «немого и гордого» царя своего воображения, как утверждает он сам в «Сказке для детей»? Конечно, «хитрый демон» из этой «Сказки...» (которую предположительно датируют следующим, 1840 годом) не столько преемник, сколько антипод безудержного Демона одноименной поэмы: готов «терпеть и ждать», не требуя «ни ласк, ни поцелуя», выступая неторопливым рассказчиком истории давно минувших времен, а главное, совершенно лишен прежнего таинственного обаяния. Распростившись с откровенным языком «страстей», с поэтикой героического титанизма, Лермонтов, возможно, расстался и с пленявшим его долгие годы образом, точнее сказать, отстранился от него. Но «отделаться» — значило бы одолеть те искусительные вопросы, которые прежний Демон задавал своему «певцу». Между тем проблемное содержание «Демона» перелилось за грань поэмы и не отступало от Лермонтова до конца. Многое из позднейшей лирики — «Тамара», «Листок», «Морская царевна» — глубоко созвучно «Демону», и вряд ли даже последняя его редакция явилась для автора «закрытием» темы (как «Мцыри» завершает серию замыслов о монастырском узнике).

Белинский бросил несколько неожиданное замечание относительно внутренних «прав» Лермонтова не печатать это про-

изведение*, имея, должно быть, в виду наряду с незрелостью «великого начатка» глубоко интимную привязанность поэта к своему созданию, его нерешительность перед последним, безвозвратным авторским жестом. Действительно, Лермонтов не воспользовался кратким моментом, благоприятствовавшим публикации поэмы**, и фактически не дал ее дефинитивного текста, оставив произведение, так и не обособившееся в независимую литературную «вещь», не до конца изжитое в творческом процессе воплощения, а скорее, отложенное в сторону.

Авторитетный исследователь с полным основанием называет эту поэму «загадочной и противоречивой»***. Художественная загадка «Демона», надо думать, состоит в том, что рельефная четкость фабулы, простота и строгая законченность формы (в зрелых редакциях, и особенно в последней, VIII) коварно побуждают искать в поэме и концептуальной ясности, а между тем стоит всмотреться чуть пристальнее, как путеводная нить авторского намерения тут же ускользает из виду, оставляя впечатление неуловимого и колеблющегося смыслового баланса****. Едва ли не все перипетии «Демона», равно как и конечная художественная цель, удовлетворяют сразу нескольким объяснениям, подчас прямо исключающим друг друга.

Видит ли автор в своем Демоне принципиального (пусть и страдающего) носителя зла или только мятежную жертву «несправедливого приговора»; в связи с этим, насколько считается Лермонтов с библейской репутацией «злого духа»? В какой мере свободна воля героя, рвущегося к возрождению, — предопределена ли извне неосуществимость его «безумных» мечтаний, или он все-таки несет личную ответственность за смерть героини и за свою трагическую неудачу? Что значит в поэме самая идея возрождения, «жизни новой» — предлагает ли Де-

---

* «Лермонтов никогда бы не напечатал и “Боярина Оршу”, и “Демона” — и он имел на то свои причины и свои права» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. VI. С. 548).

** См.: *Вацуро В.* К цензурной истории «Демона» // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979.

*** *Максимов Д.* Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова // Русская литература. 1964. № 3. С. 9.

**** Так обстоит дело, даже если отвлечься от не определенной, по-видимому, самим автором судьбы «диалога о боге» («Зачем мне знать твои печали?..»), предположив, что Лермонтов дорожил этим своим сравнительно ранним текстом и, хоть не добился его согласованности с контекстом VIII редакции, намеревался найти подходы к нему в будущем.

мон Тамаре возвратить его небу или стать его «небом», разделить и скрасить его прежнюю участь, обещая взамен «надзвездные края», автономные от божественно-ангельских небес, и соцарствование над миром? И если монологи Демона подтверждают и то и другое стремление, объяснимо ли очевидное противоречие исключительно на психологическом уровне (страстные, сбивчивые речи влюбленного, всеми средствами добивающегося ответного порыва)? Или взять хотя бы встречу Демона с херувимом в келье Тамары — следует ли считать ее поворотной, фатальной для жизненного самоопределения героя? А если это так, то почему же намерение Демона проникнуть к Тамаре квалифицировано как «умысел жестокий» еще до столкновения с Ангелом, возбудившим в нем вспышку «старинной ненависти»? В этой сцене чудится ключ ко всей концепции «Демона», а между тем именно она рождает нескончаемый ряд вопросов. Очевидно, что Демон глубоко уязвлен «тягостным укором» хранителя Тамары, который судит его внешним судом «толпы», принимая во внимание только его дурную славу и не доверяя неожиданному повороту его воли*. Однако как сказалась эта обида героя на его последующих заверениях и клятвах? Отрекаясь перед Тамарой от зла, он лжет — сознательно, хоть и увлеченно? Или бессознательно — сам не понимая, что любовь его уже отравлена ненавистью? В финале побежденный Демон открывает для себя, со слов ангела (видимо, другого ангела: «один из ангелов святых»), что, отняв жизнь у возлюбленной, он явился невольным орудием небесного плана, предназначавшего не созданную для мира душу Тамары к скорейшему переселению в рай. Так, под сурдинку, возникает мотив обманутого небесами искусителя (кстати, знакомый средневековой вероучительной литературе). Но было ли «несвоевременное» явление Ангела в келье Тамары провокационной частью этого плана, заранее отнимающего у героя надежду, — или испытанием Демона, чей исход зависел от него самого? А может быть и так, что херувим по собственной инициативе проявил «особое усердие» (А. Шан-Гирей), и

* Ср. в юношеском стихотворении Лермонтова: «Я холоден и горд; и даже злым Толпе кажусь...», — но не таков «я» в глубине сердца. Демон, видимо, хотел бы обжаловать суд Ангела над собою высшим судом («И ей, как мне, ты не судья»), точно так же как герой одного из поздних стихотворений Лермонтова («Оправдание», 1841) хочет обжаловать несправедливую молву, апеллируя к той же инстанции: «Но пред судом толпы лукавой Скажи, что судит нас иной...»

вся сцена вместе с суровым его предупреждением: «К *моей* любви, к *моей* святыне Не пролагай преступный след» — не более чем рудимент любовного треугольника (Демон — Монахиня — Ангел) из ранних редакций? Наконец, в итоге перечисленных и многих других сомнений: имеют ли финальный приговор, вынесенный Демону небом, и апофеоз героини внутренний, нравственный смысл — или над героем после посмертной «измены» ему Тамары попросту торжествует тираническая сила, так что моральный итог поэмы связан именно с его страдальческой непримиренностью?

Вдумчивый читатель не может не задаваться этими вопросами и вряд ли легко согласится с тем, что они неразрешимы. Но поучительно, что наиболее упорные попытки дать интерпретацию поэмы, свободную от противоречий, приводили к полному или частичному отказу от ее аутентичного текста: чтобы объяснить «Демона», нужно его «ликвидировать». Еще один из первых читателей поэмы, друг и родственник Лермонтова А. Шан-Гирей, желая избавить лермонтовское творение от несообразностей, предлагал автору собственный план переделки «Демона», а опытнейший в прошлом веке знаток биографии и поэзии Лермонтова П. Висковатов в своих надеждах как-то выпрямить внутреннюю логику поэмы даже позволил себе обмануться ее фальсифицированным списком. Когда, уже в наше время, исследователь рекомендует*, независимо от вердикта текстологии, обратиться не к последней, VIII, а к VI редакции поэмы (так называемый «лопухинский список»), с тем чтобы получить непротиворечивое толкование**, он попадает во власть того же бессознательного стремления: отделаться от загадки «Демона», пожертвовав кое-чем из его текста.

С противоречиями «Демона» порой мирятся как с неизбежной реальностью, но объясняют эту реальность более и менее внешними обстоятельствами, сопутствовавшими творческой истории поэмы: учетом возможных цензурных требований, понятными при многократном пересоздании «геологическими напластованиями» — диссонирующими остатками прежних деталей и мотивировок. При таком подходе противоречиям и темнотам приписывается характер досадной случайности: не

* *Генцель Я*. Замечания о двух поэмах Лермонтова («Последний сын вольности», «Демон») // Русская литература. 1967. № 2.

** Оппоненты этой точки зрения справедливо указывают на не меньшую концептуальную неясность «лопухинского списка»; здесь, однако, не место входить в обсуждение вопроса.

25 Зак 3178

растянулась бы работа над поэмой на такой долгий срок, не понадобился бы ее «придворный список» (который лег в основу «цензурной» версии поэмы) — все обрело бы в «Демоне» мотивированность и ясность. Наконец, загадочность «Демона» не раз заставляла подозревать какой-то просчет в общем плане поэмы, в ее кардинальной сюжетной схеме. Даже самый восторженный отзыв Белинского: «миры истин, чувств, красот» * — содержит ноту сомнения в цельности «Демона» (совершенному художественному творению, как всегда полагал критик, свойственны не красоты, а красота). Высказывался взгляд на это произведение как на своего рода рапсодию, состоящую из отдельных описательных и лирических эпизодов. Подобный взгляд с наибольшей последовательностью и аргументированностью выразил Б. Эйхенбаум в своей ранней книге о Лермонтове **. Однако сходное впечатление возникало порой и у первых читателей поэмы — так, все тот же Шан-Гирей сравнивал ее с оперой, где музыка превосходна, а либретто никуда не годится. С этой точки зрения сюжет «Демона» оказывался самой слабой и несущественной «деталью» поэмы, малооригинальным предлогом для создания «могучего образа», — с такого сюжета нечего и спрашивать последовательности.

Между тем общеизвестные конспективные записи, сделанные пятнадцатилетним автором «Демона» еще в 1829 году, показывают, что если «Мцыри» начинался с образа (который проходил испытания в разной сюжетной среде), то «Демон» многие годы рос, как из зерна, из первой, сразу найденной идеи сюжета. Хотелось бы продемонстрировать, что противоречия «Демона» содержались в этом зерне, прорастали вместе с ним и носили для поэта глубоко жизненный, а для его создания глубоко структурный характер. Хотелось бы также выяснить духовный смысл того эстетического усилия, посредством которого Лермонтов эти противоречия все-таки одолел — не разрешив их, однако, в «экзистенциальном» и философском плане.

Сюжет «Демона» — если поместить его в тематически близкий круг новоевропейской литературы — неожиданно окажется куда более оригинальным, чем обычно представляют: он

* *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. XII. С. 86.

** *Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: ГИЗ, 1924.

отличается своеобразием исходной посылки, а не просто разработки. Когда Байрон в мистерии «Небо и земля» и Т. Мур в поэме «Любовь ангелов» изображали запретную страсть ангелов к земным девам, их волновала драматическая несоизмеримость «земного» и «небесного», хрупкость и обреченность союза между тем и другим. Это была извечная романтическая тоска по недостижимому гармоническому «браку» горнего и дольнего, мифологема, имевшая мало общего с собственно «демоническим». В еще одном общепризнанном литературном источнике «Демона» — поэме А. де Виньи «Элоа» * — добродетель противополагалась страдающему пороку в полуаллегорической форме общения добрых и злых, но равно бестелесных существ (к тому же «классу» сюжетов относится русская поэма «Див и Пери» А. Подолинского и — в известном смысле — повлиявшее на Лермонтова пушкинское стихотворение «Ангел»). Мотивы демонической тоски здесь не ставились в отношение к земле и земному порядку бытия.

Простая и самоочевидная фабула «Демона» объединяет обе сюжетные концепции. Заставив небесного, но падшего духа полюбить смертную (да еще и монахиню-деву, чья чистота священна), Лермонтов переплел, «перепутал» между собой две антитезы, предельно значимые для романтика: полярность неба и земли — и контраст мрачной искушенности и сияющей невинности. Причем «надзвездное» и бесплотное начало оказалось бурным и соблазняющим, а земное — непорочным и таящим надежду на спасение («ангел мой земной», «земная святыня» — так это звучит в речах Демона). Отсюда возникает пучок сложных, мерцающих, трудно согласующихся смыслов, которых не могло быть в сюжетах общего с «Демоном» литературного ряда.

Парадокс заключается в том, что «враг небес» любит землю и земное с мрачным алканием порочного, то есть ущербного, лишившегося блаженной «небесной» самодостаточности существа, но презирает их — с высокомерием урожденного небожителя. Его гордыня (собственно и преимущественно демоническое в нем) питается как раз памятью о былой причастности небесным сферам, так что и самое отречение от демонизма означает для него смиренный (и нестерпимо унизительный!) отказ от своего высшего, небесного происхождения: «Слезой раскаянья сотру... Следы небесного огня».

---

* См., например: *Кондорская В. И.* Лермонтов и де Виньи // Ученые записки Костромского государственного педагогического института. 1970. Вып. 20.

Дело доходит до того, что мятеж и противление Демона небесам состоят исключительно в заниженной оценке земли и земного бытия (как социальных, так и «метафизических» условий земной жизни — несвободы, временности, «минутности») вместе с обертонами зависти к земному «неведению» и с обращенным к земле властолюбием. Мысль о невозмутимом равнодушии неба к «ничтожной» земле доставляет ему почти садистское наслаждение, и он внушает эту мысль Тамаре с воистину проповедническим пылом (в «диалоге о боге», в изображении небесного блаженства ее умершего жениха). Для Демона существуют только небеса, не озабоченные земным, и земля, не увлеченная небесным: к первым он хотел бы принадлежать, второю привык властвовать. И в то же время его не согретая любовью «небесная» исключительность обращается в космическую пустоту, а земля манит возможностью эту пустоту избыть, согреться, приютиться. «С небом примириться» значит для него примириться с землей *.

Вообще говоря, на протяжении поэмы — и даже в границах речей одного только главного персонажа — плюсы и минусы в символической оценке «небесного» и «земного» меняются так часто, что уследить за этой «диалектикой» не представляется возможным **. К примеру, «избранность» Тамары, ее смутное нежелание «жить, как все», и смутная же готовность приобщиться к горнему, высшему миру расцениваются одинаково высоко и Демоном, и ангелом, изрекающим «божие решенье»; но первым — как сродство мятежной души с его собственною («На сердце, полное гордыни, Я наложил печать мою»), а вторым — как основание для пропуска в райскую обитель. «Неземное» в душевном облике Тамары подчеркнуто ангелом: «Ее душа была из тех, Которых жизнь — одно мгновенье Невыносимого мученья, Недосягаемых утех», — но та же характеристика вполне уместна в устах Демона ***; собственно, она и вло-

---

* Для сравнения:

> И счастье я могу постигнуть на *земле*,
> И в *небесах* я вижу бога...

Здесь второе — следствие первого.

** См. попытку логически упорядочить эти перекрещивания и взаимоналожения символических значений в кн.: *Логиновская Е.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М.: Худ. лит., 1977. С. 72 и далее.

*** В «ереванском списке» поэмы (фактически — первая кавказская редакция) эта характеристика звучит в авторском лирическом отступлении — «эпитафии» Тамаре.

жена в эти уста: «О нет, прекрасное созданье, К иному ты присуждена; Тебя иное ждет страданье, Иных восторгов глубина». «Проступок» Тамары, о котором говорит повествователь*, заключается, по-видимому, в том, что она спутала два «неземных» идеала, прельстившись (отчасти из сострадания — «она страдала и любила») «демоническим» вариантом вместо «ангелического», но никак не в самом порывании ввысь, от земли и ее будней! И однако же, с точки зрения Демона, «земное» в Тамаре — самое ценное: знак жизненной полноты и естественной простоты...

Совершенно очевидно одно: Лермонтов в символической концепции сюжета не мог и не хотел отделить «небесное» как этически ценное (традиционное восприятие символа, не чуждое и романтикам) от «небесного» как горделиво превознесенного над миром (специфическая точка зрения романтической «элитарности»), а «земное» как натуральное и неиспорченное (руссоистские тона) — от «земного» как греховного или безыдеального и, наконец, от земного как человечного. Если справедливы слова Б. Эйхенбаума о том, что поэтика Лермонтова предполагает «быстрого» читателя**, единым порывом проносящегося сквозь темные и запутанные места, то наблюдение это в первую очередь можно бы отнести к «небесно-земному» символизму «Демона». Вследствие этого не поддающегося распутыванию клубка разнородных и противоречивых идей все сюжетные перипетии получают, по меньшей мере, двоякое ценностное освещение.

Этим, однако, не исчерпываются смысловые диссонансы, «от начала» заключенные в «Демоне». Если непоследовательность «небесно-земной» эмблематики свидетельствует о том, что поэма не удостоивает быть философски логичной, то еще более глубокий отпечаток на сюжет «Демона» налагает двойственный лирико-психологический генезис центрального образа.

Сюжет «Демона», в отличие от моноцентрического сюжета «Мцыри», уже в зачаточной, конспективной форме строился как отношение двух самостоятельных лиц — таинственного духа и обольщаемой им человеческой души. Это позволяло охватить «демоническое» с двух концов: как загадку опреде-

---

* «...след проступка и страданья».

** *Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 97.

ленного — для Лермонтова остросовременного! — склада личности и как демоническое «внушение», опасный и мучительный источник вдохновения и творческой энергии. Обе грани демонического переживались Лермонтовым в виде фактов личного опыта, что засвидетельствовано его ранней лирикой.

Герой юношеской лирики (особенно в посвящениях к раннему «Демону» и в стихах, обращенных к Варваре Лопухиной) ищет в судьбе «злого духа» масштаб для своей тоски, одиночества, бесприютности и ожесточения, для своей стремительной и, как ему кажется, губительной любви («Все, что любит меня, то погибнуть должно», «Как демон мой, я зла избранник», «Один я здесь, как царь воздушный» и пр.). Ранние редакции поэмы и стали по преимуществу проекциями такого демонизированного «я» на канву легендарно-фантастической фабулы. В кавказских редакциях эта тема «непризнанных мучений» героя, проклятого и отвергнутого всем сущим, получает второе дыхание*, и демонизм как тотальное неприятие наличного бытия уже не кажется здесь наивной гиперболой, которая легко может прийтись впору другим лермонтовским отверженцам. Изображая вне временных и преходящих условий смертного человеческого существования муку демонической изоляции, демоническое отрицание и неутолимый демонический голод по положительным началам жизни при невозможности с ними слиться, Лермонтов далеко шагнул из психологии в «онтологию ада» и соприкоснулся с Данте и Мильтоном. И все же бесплотный и бессмертный Демон — как тип духовной жизни — мало чем отличается от героя ранней лирики и прочих демонических персонажей Лермонтова, облеченных в человеческую плоть; у него иные возможности самовыявления, и только.

Однако у раннего Лермонтова есть и другие стихи «демонического» цикла, где герой представляет себя пассивным, внушаемым, обладаемым, загипнотизированным «неземными очами» своего демона-спутника. Эти мотивы поданы с максимальной трагической серьезностью и ответственностью:

Есть грозный дух...
В его речах нередко ложь;

* Она, эта тема, в зрелых редакциях почти целиком изъята из ведения повествователя и переключена в рассказ-исповедь самого Демона (неуклонно разраставшуюся от варианта к варианту), что дало простор патетическому лиризму и, главное, сняло с повествователя ответственность за аутентичность внутренней жизни героя. О месте и позиции повествователя будет сказано ниже.

Он точит жизнь, как скорпион.
Ему поверил я — и что ж!
Взгляните на мое чело,
Всмотритесь в очи, в бледный цвет;
Лицо мое вам не могло
Сказать, что мне пятнадцать лет.

(Напрашивается сравнение со словами Тамары: «Я вяну, жертва злой отравы! * Меня терзает дух лукавый Неотразимою мечтой».) Если проследить возникающее в этом пункте сцепление поэтических идей, выяснится, что яд «грозного духа» — отрава «сладкая»: страстные волнения души, среди них эрос как «страсть сильнейшая», поэзия, наконец, — пусть не самая жизнь, но то, ради чего не жаль жизни, — происходят для Лермонтова из неведомого темного источника, связанного с демоническим наитием. Еще в «Молитве» 1829 года («Не обвиняй меня, всесильный...»), где завязывается эта духовная коллизия, демон, по остроумному замечанию В. Вацуро **, появляется инкогнито: «...звуком грешных песен Я, боже, не тебе молюсь». Тот же (эротико-мусический в подоплеке своей) образ в финале стихотворения «Мой демон» (1831) неожиданно проступает сквозь отталкивающие черты кровожадного губителя и адского насмешника и немедленно оказывается в идейно-эстетическом соперничестве с «ангелом» из тогда же написанного стихотворения, претендуя вытеснить памятные «звуки небес» каким-то иным, еще упорнее ускользающим, но столь же несказанно прекрасным и далеким от земных будней «образом совершенства» ***. Долгие годы Лермонтова не покидала

* Один из нередких в «Демоне» пушкинских стихов в слегка видоизмененной форма заимствован из стихотворения «Война» (1821). У Пушкина: «Я таю, жертва злой отравы...»

** См.: *Вацуро В.* Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 56.

*** Если признать глубину замечания М. Цветаевой: поэт отдает свою тайную склонность тому из персонажей, кому отдает он свою песню (это сказано по поводу гимна Вальсингама в пушкинском «Пире во время чумы»), — вопрос о соперничестве «ангела» и «демона» встанет особенно остро. Оба они в космосе лермонтовской поэзии поют — и как поют! (Правда, песня Демона «На воздушном океане» написана в 1838 году — значительно позже знаменитого «Ангела».) Вряд ли в мировой литературе найдутся еще два столь же совершенных образца «серафической» и «демонической» поэзии, вышедших из-под одного и того же пера. «Святая песня» ангела исполнена радостной хвалы, песня демона печальна, он поет о космической беспредельности, о затерянности земли в великом и

мысль о том, что жизнь его, любовь и творчество превращены какой-то неотразимой силой в «отравленный напиток» («Я тем живу, что смерть другим») и что сила эта завладевает воображением посредством «волшебно сладкого» аргумента красоты. Представляется, что именно такую особую и заветную мысль о своем «демоне» Лермонтов упорно аттестовал как «больной души тяжелый бред» (посвящение к VI редакции поэмы), «тяжелый бред души... больной» («Не верь себе»), «безумный, страстный, детский бред», «дикий бред» («Сказка для детей»), — одновременно стыдясь этой «мечты» и доверяя ей.

Можно утверждать, что герой ранней лирики Лермонтова соединял в одном лице и демона, и его очарованную жертву. Но если скорейшему воплощению первой его ипостаси способствовала и литературная традиция романтизма (Лермонтов, по замечанию одного из первых исследователей поэмы, ярче всех выразил «муку демонизма», — и все-таки та же мука была впервые явлена миру в Байроновом «Манфреде»), и биографические обстоятельства (надежда «воскреснуть» в любви к В. Лопухиной, которую Лермонтов-живописец не случайно костюмировал испанской монахиней — героиней III редакции поэмы), то для олицетворения другой идеи у Лермонтова долго не было ориентиров. Проблему решило создание образа Тамары как носительницы отдельного внутреннего мира, самостоятельного «кругозора», особой «субъектной сферы». Не взгляни Лермонтов на героя поэмы глазами Тамары, не передай он ей собственное обманчивое «предчувствие блаженства», собственный «детский бред» — «неотразимую мечту», не было бы ореола вокруг того Демона, с которым «носился» (по выражению из воспоминаний П. Анненкова) Белинский, который как неповторимое лицо вошел в творчество Врубеля и Блока. Этот Демон появился только в кавказских редакциях поэмы — одновременно с Тамарой и неотделимо от нее: ведь в предварительных и туманных явлениях Демона Тамаре — «с глазами, полными печали, И чудной нежностью речей» — раскрывается его несомненная для Лермонтова соотнесенность с творческим, артистическим, лирическим началом, с магией слов и звуков.

В ранних редакциях поет и пленяет песней именно героиня (эпизод с «ангельской» песней Тамары сохраняется и на втором этапе создания поэмы, но уже не в качестве завязки). В зрелых же редакциях природа героини (непосредственная,

---

безучастном пространстве, о «грусти и воле», — но «песни земли» одинаково «скучны» в сравнении и с тем и с этим напевом.

светлая игра жизненных сил, начало «естественное», а не «художественное») расцветает в сцене ее пляски, а песенной властью, «волшебным», «чудно-новым» голосом наделен Демон. Так же как сквозит «двойническое» сходство между поющим ангелом из юношеского стихотворения и поющим Демоном, существует близость между душой, томящейся «желанием чудным» , в «мире печали и слез», и томлением Тамары, настигнутой посреди своей земной горести отголоском «музыки сфер» («...хоры стройные светил») и сладким обещанием «золотых снов». Но в «Демоне» мечта героини о блаженстве освобождается от условий этической просветленности, с которыми мечта эта неразрывна в «Ангеле», и переживается в форме «беззаконного» порыва к красоте и свободе. Ибо Демон открывается Тамаре не только как мятежный страдалец, тянущийся к исцелению под «святым покровом» ее любви, но и как проповедник эротико-эстетической утопии. Суть этой утопии в том, чтобы выйти из-под ига законов цивилизованного человеческого общежития (всегда несовершенных и открытых для критики), из потока всего временного и изменчивого — быть «к земному без участья», но наслаждаться цветением, дыханием, поэзией земли, так сказать пить нектар мироздания.

В сюжете «Демона» эта тема эстетического «одурманивания» и погубления Тамары развивается бок о бок с темой умиленного сердечного порыва, овладевшего героем, и без оглядки на последнюю. Зачарованная Демоном Тамара становится, как и он, нечувствительна к архитектурно-живописной красоте природы, к стройному и величавому космосу «божьего мира», ко всей этически захватывающей душу и монументально-поучительной панораме «творения»*. Но Демон — в своем качестве лирического «заклинателя стихий», «демонизированного» Орфея — опьяняет Тамару совершенно особым постижением «малых» тайн и вибраций естества, поэзией его сокровенных подробностей, мгновений, остановленных при вспышке художественной впечатлительности:

Лишь только ветер под скалою
Увядшей шевельнет травою,

* Взгляд Тамары окрест из окна кельи — часть 2, III—IV — как бы в обратном направлении, снизу вверх, повторяет взгляд Демона, летящего «над вершинами Кавказа» и долинами Грузии, — часть 1, III—IV. В обоих случаях восторг перед открывающейся картиной, перед мощью и согласованностью природы испытывают не герои, а повествователь, совмещающий с их взором свою пространственную — но не ценностную! — точку зрения.

И птичка, спрятанная в ней,
Порхнет во мраке веселей;
И под лозою виноградной,
Росу небес глотая жадно,
Цветок распустится ночной...

Именно такой мир, сотканный искусством, властной силой лирического слова из «полночной росы» и «дыханья аромата», из похищенных у мира реального летучих «мигов», в финальном обращении к Тамаре Демон противопоставляет и недоступной ему в своей бытийственной цельности природе («природы жаркие объятья навек остыли для меня»), и людскому прозябанию, «где нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты». Но поскольку этот мир артистической мечты эфемерен, «утопичен» в буквальном смысле «отсутствия места» и увековечение в нем высших жизненных мигов иллюзорно, то попытка перемещения в несуществующий приют может разрешиться только одним: небытием, смертью, — и Тамара умирает! *

Герой, таким образом, преследует как бы две несовместимые цели и сообщает сюжету сразу два импульса: если исходить из его кругозора и самооценки, им движет осознанная невозможность жить злом, порыв к добру и к человечно окрашенной (не «вампирической») любви; но в горизонте героини (ее переживаний, ее судьбы — от гибели жениха до собственной кончины) он предстает соблазняющим и соблазнительным по преимуществу **. Подспудная и несогласимая двойственность сюжетного развития станет нагляднее, если за каждой из его возможностей обнаружить соответствующий легендарный «архетип», символико-мифологическую параллель. Это и было сделано Блоком, который чутко вслушивался в лермонтовскую поэму в течение всей жизни. Из записей Е. Иванова о беседах с Блоком

* Как показано еще Е. Аничковым (в его статье «Методологические замечания о тексте "Демона"»: Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1913. Кн. 3), эта утопия блаженного места за пределами всех иерархических этажей «божьего мира» постепенно развилась из стиха, появившегося в V редакции поэмы: «И ад нам будет стоить рая». Учитывая эту первоначальную, «исконную» (по выражению того же исследователя), связь идей, можно заключить, что Демон предлагает Тамаре ни больше ни меньше, чем нестрашный — даже упоительный — ад.

** Это противоречие налицо во всех зрелых редакциях поэмы, но в VIII оно особенно рельефно, поскольку в монологах Демона усилены сразу оба момента: примирительные устремления и отрешенное презрение утописта к земле и человеческой жизни.

в 1905 году видно, что Блоку и его окружению тогда чудилась в Демоне «новая красота», которая «ни от богов и ангелов, ни от диавола и бесов», — красота человеческой души, утратившей непосредственные духовно-нравственные ориентиры, обожженной всеми социальными и философскими блужданиями новейшего времени, но не расставшейся с жаждой «добра и света»; «Дева (Тамара—Татьяна) — “она его за муки полюбила, а он ее за состраданье к ним” — первая отличает и выводит его на свет, эту “новую красоту”, — Демона человека в отверженности небом и землей — миром» *. Но год спустя в статье «О лирике» Блок писал: «Этот Человек — падший Ангел-Демон — п е р в ы й л и р и к. Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов... заслушавшись свирели, пойдете вы, нищие, по миру... Умеющий услышать и, услыхав, погибающий, — он с нами. И вот ему — вся нежность нашей проклятой лирической души. И все проклятые яства с нашего демонского стола» **.

Казалось бы, эти два кардинальных мотива: кающийся грешник под покровом девы-путеводительницы, «Беатриче», предстательницы заблудшей души, — и «крысолов», заманивающий своей дудкой в омут, — столь разнонаправленны, что не поддаются никакой контаминации, никакому объединению: либо Демон собирается сложить власть у ног избавительницы, либо воспользоваться этой властью для прельщения; либо соблазненная напевом Тамара к своей погибели вкушает «проклятые яства» с «демонского стола», либо Демон под ее защитою стучится в райские врата. Однако Блок с полным основанием извлек из «песенной легенды» и то и другое, ибо нерассуждающая страсть лермонтовского героя и то и другое связала единым узлом. Ну а сам создатель поэмы не счел нужным этот узел развязать и уточнить символическую цель Демона, стремящегося к обладанию Тамарой.

Все многообразные моменты «двоения» не приведены в «Демоне» к общему знаменателю. Повествователь нарочито уходит от роли арбитра, снимающего противоречия, устраняющего двойственность, — в отношении главного лица он берет тон,

* Блоковский сборник. Тарту: Изд-во Тартус. гос. университета, 1964. С. 390.

** *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 131—133.

дающий простор догадкам и разноречивым толкованиям: тон подчеркнутой сдержанности и уважительного соблюдения дистанции.

Найти этот тон Лермонтову долго не удавалось, в ранних редакциях он злоупотреблял сентенциозной и покровительственной интонацией (такая интонация уже была закреплена и шаблонизирована предшествующим развитием лироэпической поэмы) — «бедный Демон», «мой Демон» и даже курьезное: «Демон молодой». Но, по мере того как в центральном образе наряду с чертами психологической автопортретности прорезались иные контуры — могучего, таинственного, влекущего существа, пришельца из неведомой «священной саги» (В. Розанов), повествовательная норма отношения к герою должна была измениться: фамильярный тон в обращении с ним стал эстетически невозможен. Повествователь зрелых редакций ориентирован на идеал эпического сказителя: чем чудеснее и необычнее предмет его рассказа (слеза, прожегшая камень; лист, трепещущий от бесплотных шагов), тем усерднее стремится он удержаться в рамках простого, бесхитростного сообщения. Кое в чем эмоциональные кругозоры повествующего и героя совпадают; так, «летал над *грешною* землей» — эпическая точка зрения повествователя, именно ему присущая стабильность нравственной оценки, но: «*ничтожной* властвуя землей», — здесь уже взята сторона Демона, вкралось специфически окрашенное слово героя. Однако существенно, что следование за Демоном нигде не побуждает повествователя к перенапряженной экспрессии и «бестактной» пытливости. Он позволяет себе два-три туманных образа, скорее сгущающих, чем приоткрывающих загадку внутреннего бытия, столь несоизмеримого с человеческим: «Мечты... Как будто за звездой звезда, Пред ним катилися тогда»; «Немой души его пустыню Наполнил благодатный звук» *, — основные же сведения о герое переданы в духе той поэтики прямого, нерефлексивного, по-народному безоговорочного слова, какую Лермонтов выработал в своих историко-фантастических балладах («Два великана», «Воздушный корабль», «Спор»), или с целомудренным лаконизмом поздней лирики. Преобладают констатации самые

* В зеркальном отношении к этим последним строкам находятся стихи из сцены первого «видения» Тамары: «Слова умолкли в отдаленье, Вослед за звуком умер звук». Демон как бы певчески вдохновлен совершенной красотой Тамары и в артистическом акте преобразует и возвращает ей внушенное ею же впечатление.

общие, не разложимые на оттенки: «верил и любил», «не знал ни злобы, ни сомненья», «презирал иль ненавидел», «зло наскучило ему», «с душой, открытой для добра». Современные исследователи склонны отмечать усиление объективности в повествовательной манере зрелого «Демона»; так-то оно так, но объективность эта не аналитична. Повествователю словно не дотянуться до героя, и внутренняя жизнь Демона не имеет в поэме достаточно авторитетного и словоохотливого комментатора. Она открывается прежде всего в его собственных неудержимых излияниях, бесконечно противоречивых и ничем не удостоверенных, не опертых на незыблемую ценность, — как это более всего видно из его двусмысленно-зыбкой, исполненной трагического сарказма клятвы (клясться всем — значит ничем не клясться и ничем в особенности не дорожить; клясться последним взглядом возлюбленной и грядущею с ней разлукой — значит провидеть ее конец и заранее соглашаться на эту разлуку)*. Со страниц поэмы Демон уходит неразгаданной загадкой — не изобличенный во лжи, но и не оправдавшийся.

В работах двух последних десятилетий (Д. Максимов, В. Турбин и Л. Мелихова, Т. Недосекина, Е. Пульхритудова) эта неопределенность «Демона» нередко квалифицируется как идейная полифония, как сосуществование и спор в поэме разных «правд» — героя и «неба», отчасти представленного точкой зрения повествователя. Действительно, повествователю вверена антидемоническая идейная тема: защита «минутной» человеческой жизни с ее кропотливыми муравьиными усилиями и трудами от уничижительной демонской оценки. Демон видит мир сквозь призму собственной власти над ним, в модусе его подчиненности злу, его презренной податливости**. Но иначе видит мир повествователь. Его восхищенной интонацией сопровождаются не только описания природы (простодушный восторг перед «твореньем бога своего», контрастирующий с высокомерной невозмутимостью Демона), но и — даже в первую очередь — изображения Гудалова дома, убранства, одеж-

* Клятва Демона, как и прежние его перифрастические ответы на прямые вопросы героини, топит однозначную прямоту Тамариной просьбы («от злых стяжаний отречься ныне дай обет») в потоке пламенного, но уклончивого красноречия.

** И насколько презирает этот мир, настолько же дорожит прерогативами своего владычества; обещание перемениться в его устах звучит как горделивое отречение от престола ради морганатического брака, и «слеза раскаяния» в нем не слишком уместна.

ды, утвари, монастырского подворья* и т. п. Весь обильно включенный в поэму «этнографический» материал подан не в нейтрально-живописной манере «местного колорита», а внутри особой — фольклорной в своей основе — тональности повествователя, который с эпической неторопливостью любуется ловкостью благородного всадника и блеском его оружия, а от созерцания алмазной грани Казбека и извивов Дарьяльского ущелья не колеблясь переходит к «высокому дому» к «широкому двору» как к предметам равноценным и достойным не меньшего внимания. И хотя повествователю не чужда та горькая оценка человеческой жизни — подневольного тягла, на которой настаивает Демон (замечания о трудах и слезах рабов Гудала, о женской доле в патриархальной семье), хотя он вовсе не испытывает умиления в связи с торопливым предсмертным раскаянием праотца Гудала — «злого человека» (рядом с кем нераскаянность Демона выигрывает нравственно), хотя в эпилоге он созерцает тщету цивилизующих усилий человека не без некоторого злорадного удовлетворения, — все-таки на человеческое бытие он смотрит с цельно-непосредственной, позитивной точки зрения: жизнь — дар и благо, отнятие жизни — безусловное зло. Творя над жертвами разбойничьего набега надгробное рыдание, где вопль ужаса («И над телами христиан Чертит круги ночная птица!») разрешается словами утешения («На память водрузится крест... Не раз усталый пешеход Под божьей тенью отдохнет...»), в былинном духе воздавая последнюю почесть достоинствам павшего («Сдержал он княжеское слово, На брачный пир он прискакал...»), сострадая «прощанью с жизнью молодой» в предсмертном крике Тамары и с грустным вниманием склоняясь над ее застывшей гробовой красотой, — везде повествователь свидетельствует против демонического своеволия и душегубства, против смертоносной прививки демонического опыта и противополагает опоэтизированной «муке демонизма» («Что люди? что их жизнь и труд?.. Моя ж печаль бессменно тут») поэзию доброжелательного обживания мира и сочувственной человечности. В эпилоге повествователь посвящает последнее упоминание о минувшем не Демону, а «милой дочери» Гудала (тот же задушевный эпитет Пушкин прилагал к своей любимице Татьяне) и находит продолжение одушевлявшей ее когда-то жизни в вольной жизни природы (Тамара до роковых событий — «свободы резвая дитя», и природа под сол-

* Кажется, единственный у Лермонтова случай, когда монастырь не отождествлен с тюрьмой.

нцем и прохладой — «как беззаботная дитя»). В заключение он рисует как бы уже навеки свободный от демонского сглаза «божий мир», где есть место и живому обновлению, и вечному покою и где облака, вовсе не безучастные, вопреки навету Демона, к делам земли, «спешат толпой на поклоненье» чудному храму. Таким образом, поэма (в ее последней редакции) оканчивается эпически примирительной, катарсической нотой, — но уже за чертой развязки.

В полифонических композициях (изучавшихся М. Бахтиным на примере творчества Достоевского) единство идейной авторской оценки, телеологизм художественного замысла осуществляются самим ходом событий, через сюжет, прагматически выявляющий правоту одних идейно-жизненных установок, заблуждения и тупики других*. В «Демоне» этот прагматический итог настолько неопределим, неуловим, что не может «навести порядка» в разноречии позиций и множественности духовных ликов героя. В границах рассказа о событиях напряжение между эмоциональными и этическими «партиями» Демона, Тамары и повествователя остается неразрешенным.

В таком случае на чем же держится целокупность поэмы? Противоречивость ее глубоко спрятана под мифоэпической простотой и обобщенностью художественных форм.

Прежде всего, в композиции «Демона» упор сделан на события, а не на их сложные истоки, на «факты», а не на «комментарии». При всем психологическом богатстве поэмы ее отличает намеренная невнятность в области психологических мотивировок. Так, по наблюдению Ю. Манна, Лермонтов в своем «Демоне» только расставил межевые столбы, но покинул невозделанным то экспериментально-психологическое поле, на котором предстояло потрудиться создателю «Записок из подполья» и «Бесов»**. Это подтверждается, в частности, ролью,

* Сегодняшняя литературоведческая мысль уже внесла необходимую поправку к бахтинской концепции «полифонии»; сам М. Бахтин, заостряя свой подход, настаивал на «открытости» полифонического диалога. Но очевидно, что неустранимая авторская позиция тогда должна найти пристанище в сюжетной прагматике, в многозначительном «ходе вещей».

** *Манн Ю. В.* Завершение романтической традиции: (Поэмы «Мцыри» и «Демон») // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван: Изд-во Ереван. университета, 1974. С. 58.

какую играют в тексте «Демона» строки отточий: они замещают не пропущенные стихи (как в «Евгении Онегине») и не обойденные молчанием перипетии действия (как в «прерывистом» сюжете байронической поэмы*), но те душевные движения героев, о которых автор предпочитает не говорить прямо, всякий раз прерывая развитие психологической темы в «горячем» месте**.

От редакции к редакции Лермонтов не уточнял, а преимущественно устранял испробованные прежде мотивировки действия. Так, если в ранних редакциях присутствуют напряженные размышления над тем, что же все-таки мешает герою вернуться на путь добра, и выставляется двойная причина «неисправимости» Демона — в плане легенды («клятва роковая», данная Сатане) и в плане психологии («Успело зло укорениться В его душе»), — то впоследствии обе эти мотивировки были отброшены. Оставлено втуне и многообещающее замечание о необаятельности для героя добра, о невосприимчивости его к поэзии добра: «Оно в нем было бы чужое, И стал бы он несчастней вдвое». В освободившейся от комментариев лакуне рождается догадка насчет рокового влияния «божьего проклятья», раз и навсегда предопределившего судьбу Демона, — относительно особой непреклонности небес к «падшему» (эта догадка согласуется с саркастическим отзывом Демона об упованиях людей на божественное милосердие: «Простить он может, хоть осудит!»). И однако в поэме не хватает данных, чтобы именно таким образом объяснить весь трагический оборот событий. К отношениям между добром и Демоном скорее подошел бы недоуменный возглас одного из героев Достоевского: «Мне не дают... Я не могу быть... добрым!»

Но повествователь отлично обходится и без мотивировок. Ему не нужны никакие «почему», раз он свидетельствует: «так было», — и свидетельство его обладает какой-то «архетипиче-

---

* См.: *Соколов А.* Композиция «Демона» // Литературная учеба. 1941. № 7—8.

** Часть 1, IX — впечатление Демона от пляски Тамары. Часть 2, VI — томление Тамары по туманному «пришельцу». Часть 2, IX — внутренняя борьба после объяснения Демона с Ангелом перед решающим явлением его Тамаре. В особенности же часть 2, XII — после отвлекающего эпизода с ночным сторожем непредставимая, но логически неизбежная ситуация: Демон над телом умершей в его объятиях Тамары — что он? как он?

ской» достоверностью*. Вообразим — хоть это и нелегко, — что знакомимся с поэмой впервые. Разве и в таком случае не была бы нами предузнана ее катастрофическая развязка? Ведь, в конце концов, в любовной страсти Демона явлен не просто некий «подвид» любви (скажем, «эгоистическая любовь» в ее социальной и психологической обусловленности), а любовь-Эрос, стихийная мировая первосила («В душе моей, с начала мира, Твой образ был напечатлен»), любовь как «предчувствие блаженства», в полноте своей невозможного, недостижимого**. Данный в остром предощущении и не подлежащий обсуждению факт этой недостижимости отодвигает на задний план рефлексию о «беде» и «вине» демонического любовника. На таком элементарном символико-мифологическом уровне основные сюжетные перипетии «Демона» общепонятны, бесспорны и не нуждаются в противоречивых и равновероятных объяснениях психологического и умозрительно-философского порядка.

Другая особенность «Демона» как мифоэпического построения — «протеизм» героя при монументальной твердости фабулы; единство главного лица, подобно единству мифических и эпических персонажей, достигается не в силу рельефных очертаний его индивидуальности, а держится тем, что с ним некогда происходило и навеки произошло***.

В самом деле, контуры легендарного, мифологического облика героя размыты не в меньшей степени, чем психологическая подоплека его поступков. Читатели, особо чувствительные к соответствию сюжета поэмы библейским источникам (например, Владимир Соловьев), сетовали на то, что в ней традиционные мотивы изгнания Демона из «жилища света» ото-

---

* Подзаголовок «Восточная повесть» — тот же, что у «Измаил-Бея», написанного на исторической основе, — не случайно возводит поэму в ранг предания (а не вымысла). Так же определена еще одна сочиненная Лермонтовым «легенда» — «Ангел Смерти» (1831). Понятие «повесть», вопреки распространенному мнению, здесь вовсе не связано с «заземлением», с приближением к «быту».

** Точно так же в балладе «Морская царевна» торжествующее восклицание царевича: «Али красы не видали такой?» — заставляет содрогнуться в предчувствии того рокового перехода от «незнания» к «знанию», о котором писал Аристотель, истолковывая феномен трагического.

*** Это позволяет ссылаться на его историю как на хорошо известный, получивший широкую «мифологическую» огласку прецедент; так, Сатана в мистерии К. Случевского «Элоа» припоминает: «С тех пор, как прикоснулся я к Тамаре...»

двинуты далеко в сторону и едва ли даже подразумеваются*. Нелегко ответить и на естественно возникающий вопрос, кто же такой Демон с точки зрения христианской «демонологии» или «вторичного» новоевропейского литературного мифа о падшем ангеле. Заглавная характеристика — «дух изгнанья» — этически и философски нейтральна (не только следование пушкинскому словесному образцу, но и спор с пушкинским идейно содержательным: «дух отрицанья, дух сомненья»); она акцентирует в Демоне то, что не выступало на первый план у его литературных предшественников, — бесприютность, страдательную позицию, — и вуалирует то, что считалось определяющим: мятеж, противление, ненависть. Этот первый стих — камертон поэмы: он сразу же избавляет героя от слишком конкретной привязки к прежним фабулам и представлениям, ограничиваясь самым общим намеком**. Далее, прописной буквой Лермонтов превратил нарицательное имя одного из многих («легион», — так отвечают на вопрос об их имени злые духи, «демоны» в Евангелии) в имя собственное, — но нареченное этим именем единственное в своем роде существо лишено четких координат и функций, «чина» и целей в мироздании***. У Демона, беспокойно летающего «под сводом голубым» и «над грешною землей», нет земного или адского пристанища****. Он не Сатана (хотя бы потому, что до падения был херувимом, не самым высшим чином в ангельском воинстве), но над ним не начальствует и архистратиг темных сил

---

* В зрелых редакциях «Демона» по сравнению с ранними библейский фон предыстории героя бледнеет: если раньше беда изгнанного Демона состояла в том, что он лишился богообщения, то теперь он скорбит об утраченных радостях космического братства — с венчанными светилами, с «ласковой» кометой, о выпадении из гармонии мироздания.

** Кстати, соответствующий библейский персонаж не изгнан, а низвержен с небес, — смена оттенков существенна.

*** Ср. с Дантовым «Адом», где, по словам И. Голенищева-Кутузова, «Люцифер и его ангелы... вошли в систему мира, предначертанную божеством, и должны стать озлобленными, но послушными исполнителями свыше назначенных казней для соблазненных ими людей» (см. его примечания в кн.: *Данте Алигьери*. Божественная комедия. М.: Наука, 1967. С. 557). Ср. также с Люцифером в «Каине» — он для Байрона вторая, наряду с богом, мировая сила, гордая своим неуничтожимым бессмертием и ни на миг не выпускающая из виду главной задачи противления.

**** Лермонтов воспользовался возможностями, заложенными в одном традиционно церковном эпитете диавола — «князь воздуха».

(версия «подотчетности» Демона «князю бездны» отпала вместе с прочими имевшимися в ранних редакциях поползновениями навести порядок в мифологических реалиях). Нет у него и обязательств перед подчиненными: «служебные духи» и «подвластные братия» — периферийные детали, не влияющие на концепцию образа. Демон один обеспечивает в мире наличие мятежного и разрушительного начала, один возбуждает «вечный ропот человека», но, сея соблазны, сомнения и зло, он ведет себя, скорее, как своевольный партизан, беспечный дилетант, нежели как регулярная и специализированная сила. О собственно демонической деятельности героя говорится глухо, словно о кратком и миновавшем этапе («...Зло наскучило ему», «И я людьми недолго правил»), как о «мрачных забавах», не требующих усилий ввиду коренного несовершенства человеческой природы* и тем более не способных заполнить вечное существование.

Этот, по Блоку, «падший ангел ясного вечера» — существо, не только помещенное вне привычной этической оценки, но, приходится думать, с иной, нежели традиционно представимая, историей, иной судьбой; в отличие от Мильтона или Байрона, Лермонтов не переосмысливает, а переписывает предание. Как известно, эту историю «существа сильного и побежденного», изгнанного за провинность из родного звездного жилища, но не преданного злу в силу необратимого решения, Лермонтов принялся было рассказывать в «Азраиле» (1831) — драматической поэме, дочерней по отношению к самым ранним редакциям «Демона». Сюжетная версия «Азраила», произвольно-фантастичная и потому не имевшая онтологической весомости, не могла удовлетворить Лермонтова, но Азраил «остался» в Демоне, многое объясняя в сложившемся у Лермонтова мифе об отверженном духе: его промежуточность, «неокончательность»

* Ю. Манн в упоминавшейся выше работе справедливо подчеркивает, что в Демоне (в отличие от полусказочных падших духов у Жуковского и Подолинского) благодаря его единственности зло получает субстанциальное средоточие и тем самым его образ обретает максимальную философскую весомость, становясь в связь с «последними» вопросами о природе и источниках зла, и пр. Однако надо помнить, что ответственность за зло в поэме все-таки «рассредоточена»; во всяком случае, если следовать логике героя, то второй (а может быть, и первый!) источник зла обнаруживается в человеческом мире — каким он вышел из рук творца или из горнила цивилизации.

его внутреннего облика («Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..» — таким он не только предстает Тамаре, но и рисуется во всех ранних вариантах: «Страшась лучей, бежал он тьму», «Угрюм и волен, избегая И свет небес, и ада тьму»), субъективную несвязанность его воли последним, неотменимым выбором *. Под этим углом зрения сюжет «Демона» приобретает совершенно своеобразный смысл: как повторное — и на сей раз окончательное — отвержение однажды уже понесшего кару ангела, которое настигает его в результате отчаянной попытки почерпнуть из земного источника утраченное на небе блаженство **. Ведь именно после любовной катастрофы в Демоне проступают и внешние (овеянность «могильным хладом»), и внутренние («вражда, не знающая конца», какою он прежде не мог жить) «сатанинские» черты, так что и резиденция его оказывается отныне в адской «бездне».

Но попытка увидеть в поэме беспрецедентный миф о «повторном отвержении» не имеет абсолютного приоритета перед любым более традиционным пониманием центрального лица и того, что с ним случилось. Набор эпитетов, акцентирующих библейскую и религиозную репутацию Демона («лукавый Демон», «злой дух» и т. п.), и самоаттестации героя, отсылающие к литературным источникам («царь познанья и свободы» — перекличка с Байроном; владыка стихийных духов, «прислужниц легких и волшебных», и распорядитель утонченных наслаждений — это из А. де Виньи), — все вводит в мир поэмы множественность точек отсчета. Лермонтовская фабула не зря сополагает огромные культурные пласты: архаику библейскую (любовь «сынов божиих», ангелов, к «дочерям человеческим» — Быт., VI, 2) и языческую (схождение богов к земным

---

* Вопреки демонологическим представлениям христианской теологии, согласно которым довременный выбор, сделанный свободной волей ангелов, не может подвергаться изменчивым колебаниям во времени.

** Опять-таки необходимо сослаться на Ю. Манна, который, кажется, первым взглянул на сюжет «Демона» в таком повороте. Если это прочтение верно, тогда смерть героини из печального эпизода в вечных скитаниях Демона (каковым она фактически была вплоть до VIII редакции) при последней обработке поэмы превращается в решающий пункт его метафизической судьбы, и благодаря новому финалу «Демон» завершается не элегическим аккордом (горький упрек сопернику Ангелу на могиле возлюбленной), а подлинно трагедийной развязкой. Это может служить дополнительным аргументом в пользу органичности последней, VIII редакции.

женам), христианское средневековье (к легендам о соблазнении монахинь диаволом фабула «Демона» формально наиболее близка) и, наконец, открытую философским и литературным сознанием нового времени диалектическую контрастность, взаимопритяжение жизненных и психологических полюсов (здесь уже появилась возможность воспользоваться достижениями не только романтической поэмы, но и психологического романа, в первую очередь «Евгения Онегина»). Перипетии судьбы Демона всякий раз могут быть объяснены не только из лермонтовского текста, но и из большого культурного контекста *. Демон и не тот, и все-таки тот самый, каким он известен вероучительной литературе и новоевропейской поэзии **. Законы литературного оперирования мифологическим образом таковы, что его накопленное, вековое содержание не может и не должно быть отмыслено: все, что когда-либо говорилось о «враге святых и чистых побуждений», немедленно «прилипает» к Демону; сквозь новые контуры проглядывают старые очертания, и незыблемыми, неоспоримыми остаются только простые, внушительные факты фабулы, переданные с возможной непредвзятостью. Здесь — в сравнительно ограниченном масштабе — повторяется казус «Гамлета»; можно веками спорить о том, безумен ли герой или притворяется таковым, почему он медлит, медлит ли он вообще, но нельзя оспорить достоверное внутрен-

---

* Подобная работа с литературными и культурными реминисценциями как строительными элементами собственного замысла была впоследствии развернута Достоевским. См., например: *Назиров Р. Г.* Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 2. Л.: Наука, 1977.

** Ввиду «протеизма», пластичности главного лица каждая эпоха, подхватывая едва брошенные автором намеки, вышивала по канве «Демона» собственные идейные узоры, — и при этом самотождественности героя наносился сравнительно малый ущерб. Так, Врубель, наряду с общей конгениальностью миру лермонтовской поэмы, вывел наружу такие возможности развертывания образа, которые у Лермонтова только намечены: почти античный титанизм (могучие обнаженные руки и плечи), связь не только со стихией воздуха, но и с землей, с кристаллическим строением ее пород. Дав место в кавказских редакциях поэмы отзвукам народных поверий о горном духе, окружив Демона метелями, обвалами, льдами, Лермонтов тем самым породил импульс для создания этого образа титана, физически приближенного к своему горнему обиталищу. Также и у Блока Демон наделен «божественно-прекрасным телом».

нее ощущение: что события трагедии разворачиваются единственно возможным образом, что «иначе и не могло быть» *.

Итак, «Демон» — редкий пример того, как изобильная и мучительная запутанность содержания отливается в объективно убедительную форму, как жизненная раздвоенность находит пути к эстетически законченному целому. Этот процесс охватывает все зрелое, и в особенности позднее (1839—1841 годы) творчество Лермонтова и может быть назван «эстетическим обузданием демонизма». Смена литературной позиции предшествовала здесь смене жизненной философии — назревшему, но так и не успевшему совершиться духовному перевороту **.

Эстетическое освобождение от демонического эгоцентризма выражалось у Лермонтова прежде всего в движении к творческим методам фольклора ***. Так, в последние годы жизни Лермонтов-лирик из остро пережитого кризиса романтического сознания вынес, спас и отдал почти фольклорной всеобщности песни и баллады все то «вечное» и надындивидуальное, что романтизм, бунтуя против просвещенческого рационализма, сам позаимствовал у более отдаленных культурных эпох: мифологию одушевленной Земли и космической музыки, народно-сказочные, «райские» образы заповедной красы, воли, отрады, идеал простоты как целокупности и целомудрия (в противовес «несвязному и оглушающему» языку страстей). Этот мир «вечных образцов» Лермонтов осложнил трагизмом нового времени, грустно-мужественной нотой обозначив ту преграду, которая воздвигалась между ними и «современной» душой, — но личную сложность и трагедийность он пожелал возвести к непоколебимой простоте вселенской нормы и народного мифотворческого сознания.

---

* Л. Выготский в своем анализе «Гамлета» впервые показал, что немотивированность и необъяснимость могут быть структурными факторами (см. в его кн.: Психология искусства. 2-е изд. М.: Искусство, 1988. С. 209—246, 339—496). Того же рода бездонная неясность таится в трагической фабуле «Идиота» (см. анализ этого романа в кн Вяч. Иванова: *Ivanov V.* Freedom and Tragic Life. N. Y., 1957).

** «...Дар был слишком велик для... "личного" применения — он стал тянуть поэта в новые пространства, в прозу, к эпическим замыслам, где духу самоутверждения и гордыни жить непомерно труднее... и тогда-то, думаю я, этот дух смерти ринулся в самое жизнь поэта и пожрал ее» (*Непомнящий В.* Предназначение // Новый мир. 1979. № 6. С. 246).

*** По точному наблюдению Б. Эйхенбаума, Лермонтов заимствовал из фольклора не стиль, а подход к предмету.

Однако то, что в лирике Лермонтова ощущается как резчайший перелом («до» и «после» 1837—1839 годов), в «Демоне» выглядит «порубежным» синтезом старого и нового; эта поэма — как бы недостающее звено между ранней и зрелой лермонтовской поэзией. Неизжитой противоречивостью она обязана своему лирико-психологическому и лирико-философскому генезису в период лермонтовских «бури и натиска» (1829—1832 годы), а цельностью — общезначимым мифоэпическим художественным формам, к которым поэт наконец прорвался из кельи самозамкнутого «я». Новый «подход к предмету» сам в себе нес неожиданное противоядие «ядам демонизма», и есть особый нравственный смысл в том усилии, благодаря которому из глубоко личной демонической муки Лермонтову удалось создать «сагу», которую можно рассказывать «на всех перекрестках». В этом отношении этически безошибочна легендарная популярность «Демона», давно ставшего явлением народно-массовой культуры; такая популярность заключает в себе простодушную и обезоруживающую поправку к демонскому высокомерию.



И. А. ГУРВИЧ

Загадочен ли Печорин?

<отрывки>

1

Пишущие о «Герое нашего времени», о заглавной фигуре романа, на этот вопрос отвечают по-разному и вкладывают в него разный смысл. Как бы то ни было, проблема загадочности Печорина существует и привлекает внимание исследователей. Однако загадочность если и констатируется, то специально не рассматривается. А такого рассмотрения она заслуживает.

Печорина постигнуть нелегко, очень нелегко; всякий мало-мальски думающий читатель сталкивается с этой трудностью непосредственно, в процессе чтения. Чем далее мы углубляемся в роман, тем более возрастает искус «странности» героя, заставляющий настойчиво искать ее объяснение. Масштабы личности Печорина столь разительно не совпадают с масштабом и характером его действий, гнетущая его скука приобретает столь необычные размеры, что нам просто необходимо знать: откуда это? отчего? Между тем автор словно уклоняется от удовлетворения им же возбуждаемого интереса — от выявления связи следствий и причин. Читатель то и дело наталкивается на умолчания, на неясности и недоговоренности. Как тут не подумать о намеренно создаваемой загадке, более того, о желании автора непременно ввести загадку в фокус читательского восприятия... Правда, судят о романе и по-иному.

Не раз предлагалось четкое, твердое истолкование изображаемого — истолкование, не оставляющее, собственно, места для загадок, Суть его такова: на мелкие, мелочно-жестокие затеи и вечную скуку Печорин «обречен» — временем, обстоятельствами, «косной средой»; в романе «во весь рост» поставлена «идея детерминированности судьбы и личности человека

общественными условиями» *. Иногда добавляют: Печорин искал, но не нашел для себя «большой цели», «широкой деятельности», почему ситуацию «обреченности» переживает он особенно остро. Социальные факторы в этих суждениях получают значение роковой силы, безусловно предопределяющей и поведение, и жизнеощущение героя.

Лермонтов дал своему роману формулировочное, обобщающее название, что, казалось бы, позволяет возвести литературный образ к наиболее общим закономерностям названной эпохи. Из этих предпосылок и возник тезис о детерминированной безысходности, историческая содержательность которого — вне сомнений. Но формулировочное название — все-таки название романа, а не документального очерка, не книги воспоминаний; оно предполагает и даже предвещает индивидуальное художественное открытие. Оно не повод для прямых исторических аналогий, а знак истины, добытой художником. Идею «человека обреченного» нетрудно подкрепить ссылками на свидетельства современников, мемуарные источники и т. п., но ее трудно согласовать с образной логикой произведения, с его текстом. Не нужно быть особо проницательным, чтобы заметить отсутствие в изображаемых событиях более или менее явных признаков детерминирующего фактора, а равно отсутствие примет внешне обусловленной обреченности героя. Печорин сам себя сознает фатальным орудием зла (играет «роль топора в руках судьбы»), но это, конечно же, не приходится толковать в обратном смысле, то есть выводить отсюда, будто такая «роль» Печорину уготована обстоятельствами. Тем более что все его поведение, его поступки показаны как нечто им самим планируемое и регулируемое. По существу, в сюжете царит личная инициатива протагониста. Он действует «от себя», осуществляет собственные замыслы. Он сам судит свои удачи и неудачи — по собственной мерке; он подотчетен только суду своей совести. Если считать, что наиболее «существенные обстоятельства», определившие участь Печорина, не изображаются, а подразумеваются **, то как объяснить опять же отсутствие осязаемых указаний на подразумеваемое? Ведь без таких указаний концептуальное домысливание сказанного и показанного неизбежно окажется произвольным.

---

* *Михайлова Е.* Проза Лермонтова. М., 1957. С. 336.

** См.: *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 550.

«Печорин ищущий» не более художественно реален, чем «Печорин обреченный». Биография Печорина, как он сам ее излагает, исповедуясь перед Максимом Максимычем, складывается из ряда однотипных отрезков; на каждом отрезке «современный человек» практически познает ту или иную сферу действительности («большой свет», «науки», войну), ту или иную форму жизнедействия («удовольствия», любовь, чтение) и каждый раз приходит к негативному итогу — к неизменному «надоело», «скучно». Именно познание порождает негативизм; оно, кстати, у Лермонтова — всегда отрицательно прогрессирующая величина. «Все понял, все узнал» пришедший к демонизму Арбенин, а Демон и вовсе — «царь познанья». Всеведение разочаровывает, опустошает, губит («Пророк»); оно обнаруживает как несостоятельность социального бытия, так и несовершенство человека, человеческого рода, — оттого его негативный итог тотален, В «Думе» неустранимое «бремя познанья и сомненья» — первопричина трагической участи целого поколения, это уже прямое предзнаменование истории Печорина. Что же касается поисков достойного поприща, способа самореализации, то о них в печоринской исповеди — и вообще в романе — речи нет. Герой испытывает неудовлетворенность собой, своим образом жизни, и в частности тем, что не пытался «угадать» свое назначение, найти жизненную цель. Его не удовлетворяет «пустая деятельность» и одновременно ему больно при мысли об упущенном стремлении к чему-либо высокому, значительному. Одно от другого — неотделимо.

Трактовка, претендующая на последовательно-детерминистичное объяснение драмы Печорина, встречает активное «сопротивление материала». Вместе с тем нам бы не хотелось, чтобы возражения против тезиса о полновластии «идеи детерминированности», о роковой обреченности героя были восприняты как совершенное отрицание социальных мотивировок у Лермонтова-романиста. <...> Безоговорочное «да» или «нет» в истолковании мотивировочной сферы романа расходится с его замыслом, с его изобразительными тенденциями; нужны, думается, иные определения.

О том, что Лермонтов оставляет в тени процесс формирования характера, писали многие; указывали при этом на своеобразие характерологических намерений писателя. Его, как считают, интересует уже сложившаяся, сформировавшаяся индивидуальность, уже установившееся состояние духа, поэтому ему незачем воссоздавать предшествующие этапы духовного развития. Предыстория для него не имеет сюжетного значе-

ния*. Все это так, и можно было бы на том поставить точку, если бы не одно уже упоминавшееся нами обстоятельство: в сюжет как-никак введены наметки, штрихи предыстории, элементы биографии, даже больше: в «Бэле» и «Княжне Мери» на авансцену выдвинуты исповедальные, обращенные в прошлое, монологи героя. Биография по идее не нужна, и тем не менее она пунктирно намечена, фрагментарно прорисована. Сведения о прошлом Печорина не складываются в целостную картину, но будоражат читательскую мысль, дают повод для разнотолков. Видимо, на то автор и рассчитывает.

Надо отметить, что недосказанность, загадочность — отнюдь не общее свойство лермонтовской прозы. «Герою нашего времени» предшествует незавершенная «Княгиня Лиговская», воспринимаемая как роман-проба, роман-предвестие, как первая стадия работы над «печоринской» темой. И вот на этой стадии неясностей не найти; мотивы действий, истоки поведения Жоржа Печорина (так именуется герой в «Княгине Лиговской») определены четко и недвусмысленно. Сделана наглядной зависимость Жоржа от социального уклада, от «общественных условий» — не безоговорочная, но несомненная. Жорж живет в Петербурге, он завсегдатай дворянских гостиных, светских салонов, и он откровенно ориентируется на нормы и нравы «лучшего общества». Если он в публичном месте не отвечает на дерзкую выходку бедного чиновника, то потому, что «общество» велит избегать подобных «историй»; если он затевает жестокую интригу с «отцветающей женщиной», то ради одного — ради приобретения «светской известности» (сравним: второй Печорин в игре с «молоденькой девочкой» — с Мери — далек не только от амбициозных, социально заданных целей, но и вообще от обдуманного целеполагания). <...>

«Герой нашего времени» вдвойне сложнее «Княгини Лиговской»: усложняя, обогащая содержание основного образа, писатель одновременно усложняет строй и форму изображения. Григорий Александрович Печорин для нас — вполне определенное лицо, узнаваемая индивидуальность, неповторимо яркая и самобытная, но притом какие-то линии его портрета — зыблющиеся, колеблющиеся. И эти колебания, порождающие эффект неопределенности, должны быть осознаны как структурно необходимый, эстетически значимый элемент художественного создания, как его самоценное слагаемое. Неопреде-

---

* См.: *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Л., 1975. С. 193.

ленное не подлежит превращению по воле интерпретатора в определенное, в проясненное, не подлежит замене или отмене; оно продуктивно само по себе. <...>

2

<...> Лермонтов запечатлевает явление, ускользающее от четкого объяснения, от недвусмысленного обозначения, — и рассчитывает на читателя, доверяющего такой направленности творческого интереса.

Механизм порождения смысловых колебаний нагляден в исповедальном монологе Печорина — том самом, который вырастает из мысли о «несчастном характере» и в котором перечисляется все, что «надоело» (повесть «Бэла»). Обратим внимание на неоднородность слагаемых исповеди. В перечислительном ряду названы «светские красавицы», затем «науки» и дается такая мотивировка «надоело»: в первом случае — «их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце оставалось пусто», во втором — «я видел, что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди — невежды, а слава — удача, и чтобы добиться ее, надо только быть ловким». Мотивировочные комментарии имеют явный социально-оценочный уклон, и сам герой предстает человеком, взыскующим истины, духовной полноценности. Затем (после «наук») упомянута война на Кавказе, но о ней говорится уже в другом ключе: «Я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями, — напрасно: через месяц я так привык к их жужжанию и к близости смерти, что, право, обращал больше внимания на комаров, — и мне стало скучнее прежнего». Значит, скука запрограммирована в характере, в «странной потребности сердца», уравнивающей привычное и неприемлемое; более того, феномен характера обнаружен предельно: привычка к смерти убивает интерес к жизни! Поистине удивительный человеческий экземпляр! Казалось бы, война еще более, чем «науки», вынуждает судить о ней с социальной точки зрения, и однако же — ничего похожего. Вдобавок объяснение «военной» скуки, возведение ее к действию привычки отбрасывает свет на предшествующие, иначе мотивированные «надоело». И вот уже явственна вибрация смысла.

Позволительно усомниться: а можно ли верить Печорину? В его признаниях уловим оттенок рисовки, его слову не чужд риторический налет. Что-то нас слегка настораживает. Но

только — слегка. Все же в главном объяснительный монолог вызывает доверие; кроме того, автор никоим образом не дискредитирует «показания» героя.

Это в «Бэле»; в «Княжне Мери» картина меняется.

3

На эпизоде разговора Печорина с княжной, на его монологе, к ней обращенном («Да, такова была моя участь...»), — особо на нем! — не раз фокусировались исследовательские усилия, и, видимо, неспроста. Лермонтов словно дразнит читателя: единственная в своем роде психологическая ретроспекция, насыщенный очерк внутреннего развития сделан звеном игры, интриги; исповедальный рассказ мы вправе счесть изобретательной выдумкой, лишь имитирующей аналитическую проникновенность. Нечто противоположное предыдущей исповеди: если ту отличает преобладание откровенности, соответствия слова и намерения, то эта озадачивает своей двусмыслицей, сочетанием притягательной психологичности и нескрываемого актерства. Там смысловые колебания порождает само движение автохарактеристики, тут другое: аналитический экскурс развертывается вполне последовательно, но наличие игрового задания ощутимо колеблет его смысл. <...>

Второй объяснительный монолог Печорина находится на значительном расстоянии от первого, но уже самое начало рассказа «для» княжны приводит на память рассказ «для» Максима Максимыча. Что монологи тематически параллельны, доказывать не надо — это самоочевидно; предстоит, однако, выяснить, существует ли между монологами содержательная связь, и если да, то какая именно.

Исповедь в «Бэле» начинается с многозначительной посылки: «воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал...». О том, как Печорин «создан», о данном ему от природы мы узнаем из последующей его автоаттестации (см. выше); «воспитание» же в ней обойдено. Если не считать замеченного вскользь: «во мне душа испорчена светом». Но как раз от этого замечания тянется нить ко второй исповеди, где представлен процесс социального «воспитания». Печорин развертывает перед княжной картину происшедших с ним нравственно-психологических метаморфоз и заключает: «лучшие чувства», спрятанные от «света», погибли, «умерли». Не в том ли и состоит ранее упомянутая «порча души», не развивается ли во втором

монологе мотив, подсказанный первой исповедью? Возможно. Предположение появляется — и таковым остается. Ибо смысловая перекличка не подкреплена каким-либо указанием на повествовательную соотнесенность исповедальных речей. Перекличка не сцепляет, а сближает элементы изображения, — автору, видимо, этого довольно*. Еще фрагмент из сказанного княжне: «...узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы». Ранее, напомним, было сказано о «науках»: «...ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди — невежды». Похоже? Да. Однако это сходство в логике суждений — при различии их конкретного содержания. Тоже сближающее, а не сцепляющее уподобление. Связь между монологами в границах текстуальных, смысловых перекличек способствует закреплению и усилению эффекта неопределенности.

С той же целью вводятся, словно попутно, дополнительные тематические параллели к основным монологам-исповедям. Так, в печоринский дневник, в его «внеигровую» часть, включено ретроспективное обобщение, лишь косвенно соприкасающееся с прежде полученной нами биографической, психологической информацией. Накануне дуэли с Грушницким, «пробегая в памяти» свое прошедшее, Печорин записывает: «...Я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений». Веское свидетельство. Но что означает увлечение «приманками страстей»? В кратком обзоре жизненного пути («Бэла»), в психологическом экскурсе (второй монолог) подобные «приманки» не фигурируют; там вообще логика внутреннего развития обосновывается отнюдь не действием отрицательных страстей. Между тем преддуэльные размышления внушают нам несомненное доверие. И оттого усиливаются колебания в объяснении печоринского характера. Ближе к финалу, в «Фаталисте», Печорину назначено еще раз бросить взгляд назад. Читаем: «В первой молодости моей я был мечтателем; я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мое беспокойное и жадное воображение. Но что от этого мне осталось?

* О «параллелизмах» у Лермонтова, об их видах и функциях см.: *Герштейн Э.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 74—97. Но вопроса, нас занимающего, исследователь не касается.

одна усталость, как после ночной битвы с привидением, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил и жар души, и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге». О такого рода напрасной борьбе прежде опять-таки ничего не сообщалось; в облике мечтателя, загубленного своим неуемным воображением, Печорин являет нам себя впервые. Не подразумевается ли под вступлением в «эту жизнь» вступление в свет, знакомство с «лучшим обществом»? Догадка вроде бы небеспочвенная, но подкрепить ее нечем, совсем нечем. Последнее самообъяснение, подобно первому и второму, отливается в форму предельно концентрированного и вполне завершенного очерка личностной эволюции, а доверие этот очерк вызывает не меньшее, чем преддуэльные размышления. Не меньшее, но и не большее. Ничто не ставит последнюю версию духовного кризиса выше предшествующих, отдать ей предпочтение нет оснований. Тогда как суммарность, обобщенность очерковых экскурсов увеличивает возможность их совмещения. Остается предположить — снова предположить, — что печоринские автохарактеристики в каких-то пределах *вариативно дополняют друг друга*, переменчиво сопрягаются.

<...> Структура «Героя нашего времени» не просто допускает возможность предположительных, вариативных истолкований изображаемого характера — это допущение доведено до эстетической непреложности. Неясно, где в печоринской «странности» кончается природное, феноменальное и начинается социально, исторически обусловленное; неясно, чем вызвано раннее омертвение души — борьбой с собственным воображением, действием «пустых страстей» или столкновением с «обществом»; неясно, что конкретно стоит за безысходным «надоело», — но эти неясности и дают рельеф явлению, отчеканивают его своеобразие*. Не вопреки колебаниям смысла, а благодаря им образ обретает целостность.

«История души человеческой», какой ее увидел Лермонтов, была в каких-то пределах, в каких-то моментах *проблематич-*

---

* Характерно, что снижению «печоринского» типа сопутствует устранение его загадочности. Таков сатирический портрет светского кумира, начертанный В. Соллогубом в рассказе «Лев»: «...вся молодость его — неразгаданная мистерия, демоновская загадка, которая, впрочем, обыкновенно разгадывается выгодною женитьбою».

ной, дискуссионной, и это предстояло выразить, художественно объективировать. Предстояло найти средства объективации — достаточные и убедительные. И писатель их нашел: проблематичную сторону «истории» полной мерой передают разноречия, параллели, несведенные концы в ее описании.

Печорин снова возвращает нас к Онегину. При чтении пушкинского романа непременно задумываешься над происхождением и смыслом онегинской скуки, хандры. Что это — подлинное его состояние или подражание? Лицо или маска? В первой главе романа твердо определено: «неподражательная странность», дана мотивировка хандры, представлены ее конкретные предпосылки, коренящиеся в образе жизни героя. Однако далее твердое определение исподволь расшатывается. Волну смысловых колебаний создает известное умозаключение Татьяны о «москвиче в Гарольдовом плаще»; оно, с одной стороны, поддерживается автором, а с другой — не выходит за черту догадки, предположения. Строфы VII—IX финальной, восьмой, главы обостряют возникшую двойственность. Здесь сталкиваются два голоса — обвиняющий и защищающий: по слову обвинителя, Онегин «корчит чудака», «щеголяет маской»; защитник (похоже, автор) вступает с обвинителем в открытый спор. Но защита героя, в общем-то внушительная, «идет не по той логике, по которой он обвиняется» *; упрека в неподлинности поведения она не снимает. С тем Онегин и уходит из романа. <...>

Насколько Пушкину и Лермонтову необходима вариативность при обрисовке «современного человека», настолько же далеки они от намерения ее абсолютизировать как всевластный принцип.

Оба писателя знают цену твердому, недвусмысленному слову, четкой графической линии. На этом прежде всего держится портретная, психологическая индивидуализация персонажа. Склад личности Онегина в миниатюре прочерчен эпиграфом к роману; эпиграф задает ряд последующих определений и пластических подробностей. А у Лермонтова опорные портретирующие определения концентрируются в «журнале» Печорина, и они тоже поддержаны выразительной пластикой — описанием мимики, жеста, действия. Контуры сложившейся индивидуальности проступают со всей отчетливостью. У обоих писате-

* *Соллертинский Е. Е.* Русский реалистический роман первой половины XIX века: Проблемы жанра. Вологда, 1973. С. 46.

лей образ как целое формируется на стыке определенного и неопределенного, отчетливого и неясного.

Подчеркнем еще раз: на стыке. Не считаться с этим — значит неизбежно упростить в той или иной степени романный замысел. Так и получается, когда «историю души», запечатленную Лермонтовым, возводят к всеобъясняющим формулировкам, когда обходят проблематичное содержание лермонтовского «героя времени». Но и сказать, что рассказ о Печорине несет в себе «не подлежащий дешифровке мотив “тайны”» *, — тоже недостаточно. Дешифровке действительно не подлежит, а функциональной характеристике — подлежит. «Тайну», фигурально говоря, необходимо освободить от кавычек, то есть осмыслить как художественную величину (что мы, собственно, и пытались сделать). Если разговор о загадках и «странностях» Печорина будет продолжен, хотелось бы, чтобы исследователи имели в виду возможность вариативного, переменчивого понимания драмы героя, ее истоков и причин.



* Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 448.

26 Зак 3178

Ю. М. ЛОТМАН

Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова

Тема Востока, образы восточной культуры сопровождали Лермонтова на всем протяжении его творчества. В этом сказалось переплетение многих стимулов — от общей «ориентальной» ориентации европейского романтизма до обстоятельств личной биографии поэта и места «восточного вопроса» в политической жизни России 1830—1840-х гг. Однако в последние годы (даже, вернее, в последние месяцы) жизни поэта интерес этот приобрел очертания, которые теперь принято называть типологическими: Лермонтова начал интересовать тип культуры Запада и тип культуры Востока и в связи с этим характер человека той и другой культуры. Вопрос этот имел совсем не отвлеченный и отнюдь не только эстетический смысл.

Вся послепетровская культура, от переименования России в «Российские Европии» * в «Гистории о российском матросе Василии Кориотском» до категорического утверждения в «Наказе» Екатерины II: «Россия есть страна европейская», была проникнута отождествлением понятий «просвещение» и «европеизм». Европейская культура мыслилась как эталон культуры вообще, а отклонение от этого эталона воспринималось как отклонение от Разума. А поскольку «правильным, согласно известному положению Декарта, может быть лишь одно» **, всякое неевропейское своеобразие в быту и культуре воспринималось как плод предрассудков. Романтизм с его учением о нации как личности и представлением об оригинальности отдельного человека или национального сознания как высшей ценности подготовил почву для типологии национальных культур.

---

* Русские повести первой трети XVIII века. М.; Л., 1965. С. 191.

** *Декарт Р.* Избр. произведения. [М.], 1950. С. 265.

Для Лермонтова середина 1830-х гг. сделалась в этом отношении временем перелома: основные компоненты его художественного мира — трагически осмысленная демоническая личность, идиллический «ангельский» персонаж и сатирически изображаемые «другие люди», «толпа», «свет» — до этого времени трактовались как чисто психологические и вечные по своей природе. Вторая половина 1830-х гг. отмечена попытками разнообразных типологических осмыслений этих по-прежнему основных для Лермонтова образов. Попытки эти идут параллельно, и синтетическое их слияние достаточно определенно наметилось лишь в самых последних произведениях поэта.

Наиболее рано выявилась хронологическая типология — распределение основных персонажей на шкале: прошедшее — настоящее — будущее (субъективно оно воспринималось как «историческое», хотя на самом деле было очень далеко от подлинно исторического типа сознания). Центральный персонаж лермонтовского художественного мира переносился в прошлое (причем черты трагического эгоизма в его облике сглаживались, а эпический героизм подчеркивался), образы сатирически изображаемой ничтожной толпы закреплялись за современностью, а «ангельский» образ окрашивался в утопические тона и относился к исходной и конечной точкам человеческой истории.

Другая развивавшаяся в сознании Лермонтова почти параллельно типологическая схема имела социологическую основу и вводила противопоставление: человек из народа — человек цивилизованного мира. Человек из народа, которого Лермонтов в самом раннем опыте — стихотворении «Предсказание» («Настанет год, России черный год...») попытался отождествить с демоническим героем (ср. также образ Вадима), в дальнейшем стал мыслиться как ему противостоящий «простой человек» *.

Внутри этой типологической схемы произошло перераспределение признаков: герой, персонифицирующий народ, наследовал от «толпы» отсутствие индивидуализма, связь со стихийной жизнью и безличностной традицией, отсутствие эгоистической жажды счастья, культа своей воли, потребности в личной славе и ужаса, внушаемого чувством мгновенности своего бытия. От «демонической личности» он унаследовал сильную волю, жажду деятельности. На перекрестке двух этих влияний трагическая личность превратилась в героическую и

* См.: *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 113—177.

эпическую в своих высших проявлениях и героико-бытовую в своем обыденном существовании. С «демонической личностью» также произошли трансформации. Прикрепясь к современности, она сделалась частью «нынешнего племени», «нашего поколения». Слившись с «толпой», она стала карикатурой на самое себя. Воля и жажда деятельности были ею утрачены, заменившись разочарованностью и бессилием, а эгоизм, лишившись трагического характера, превратился в мелкое себялюбие. Черты, высокого демонизма сохранились лишь для образа изгоя, одновременно и принадлежащего современному поколению, и являющегося среди него отщепенцем.

Весь комплекс философских идей, волновавших русское мыслящее общество в 1830-е гг., а особенно общение с приобретавшим свои начальные контуры ранним славянофильством*, поставили Лермонтова перед проблемой специфики исторической судьбы России. Размышления эти привели к возникновению третьей типологической модели. Своеобразие русской культуры постигалось в антитезе ее как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера и сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой, — выступая как Запад для Востока и Восток для Запада. Одной из ранних попыток — видимо, под влиянием С. А. Раевского, славянофильские симпатии которого уже начали в эту пору определяться, — коснуться этой проблематики была «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Перенесенное в фольклорную старину действие сталкивает два героических характера, но один из них отмечен чертами хищности и демонизма, а другой, энергия которого сочетается с самоотречением и чувством нравственного долга, представлен как носитель идеи устоев, традиции.

Не сводя к этому всей проблематики, нельзя все же не заметить, что конфликт «Песни» окрашен в тона столкновения двух национально-культурных типов. Одним из источников, вдохновивших Лермонтова, как это бесспорно установлено, была былина о Мастрюке Темрюковиче из сборника Кирши Данилова. В этом тексте поединку придан совершенно отчетливый характер столкновения русских бойцов с «татарами», представляющими собирательный образ Востока:

---

* См.: *Егоров Б. Ф.* Славянофилы и Лермонтов // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 508—510 (здесь же основная литература вопроса).

А берет он, царь-государь,
В той Золотой орде,
У тово Темрюка-царя,
У Темрюка Степановича,
Он Марью Темрюковну,
Сестру Мастрюкову,
Купаву крымскую
Царицу благоверную...
. . . .
И взял в провожатые за ней
Три ста́ татаринов,
Четыре ста́ бухаринов,
Пять сот черкашенинов *.

По-видимому, внимание Лермонтова было приковано к этой былине именно потому, что в основе ее — поединок между русским богатырем и черкесом, — особенность, сюжетно сближающая ее с рядом замыслов Лермонтова. Фигура

...любимова шурина
Мастрюка Темрюковича.
Молодова черкашенина ** —

превращена у Лермонтова в царского опричника Кирибеевича. И хотя он и просится у царя «в степи приволжские», чтобы сложить голову «на копье бусурманское» (4, 105), но не случайно Калашников называет его «бусурманский сын» (4, 113). Антитеза явно «восточного» имени Кирибеевич и подчеркнутой детали — креста с чудотворными мощами на груди Калашникова — оправдывает это название и делается одним из организующих стержней сцены поединка. Обращает на себя внимание то, что в основу антитезы характеров Кирибеевича и Калашникова положено противопоставление неукротимой и не признающей никаких законных преград воли одного и фаталистической веры в судьбу другого. В решительную минуту битвы

...подумал Степан Парамонович:
«Чему быть суждено, то и сбудется;

* Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.; Л., 1958. С. 32—33. Проблемы фольклоризма Лермонтова, в особенности в связи с «Песней про купца Калашникова», детально рассмотрены в работе В. Э. Вацуро (см. раздел «Лермонтов» в кн.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976), где также дан обзор литературы вопроса.

** Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. С. 33.

Постою за правду до последнева!»

(4, 114)

Дальнейшее оформление национально-культурной типологии в сознании Лермонтова будет происходить позже — в последние годы его жизни. В этот период характеристики, в общих чертах, примут следующий вид — определяющей чертой «философии Востока» для Лермонтова станет именно фатализм:

Судьбе, как турок иль татарин,
За все я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу
И молча зло переношу.
Быть может, небеса Востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили.

(2, 167)

В «Ашик-Керибе» психологию Востока выражает Куршуд-бек словами: «...что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует» (6, 201). Если «Ашик-Кериб» имеет подзаголовок «Турецкая сказка», то «Три пальмы» помечены Лермонтовым как «Восточное сказание». Здесь попытка возроптать против предназначения и просить «у бога счастья» наказывается как преступление. Но ведь именно эта жажда личного счастья, индивидуальность, развитая до гипертрофии, составляет сущность человека Запада. Два полюса романтического сознания: гипертрофированная личность и столь же гипертрофированная безличностность — распределяются между Западом и Востоком. Образом западной культуры становится Наполеон, чья фигура вновь привлекает внимание Лермонтова в то время, когда романтический культ Наполеона уже ушел для него в прошлое («Воздушный корабль», «Последнее новоселье»).

Если в ранней «Эпитафии Наполеона» Лермонтов, цитируя Пушкина («Полтава»), называет Наполеона «муж рока» и развивает эту тему: «...над тобою рок» (1, 104), то в балладе «Воздушный корабль» Наполеон — борец с судьбой, а не исполнитель ее воли:

Зовет он любезного сына,
Опору в превратной судьбе... *

(2, 153)

---

* Здесь и далее курсив в цитатах мой. — *Ю. Л.* Сопоставление этих двух текстов, но в ином аспекте, см. в заметке Е. М. Пульхритудовой «Воздушный корабль» (Лермонтовская энциклопедия. С. 91).

Величие, слава, гений — черты той романтической культуры, которая воспринимается теперь как антитеза Востоку.

Фатализм, как и волюнтаристский индивидуализм, взятые сами по себе, не препятствуют героической активности, придавая ей лишь разную окраску. Вера в судьбу, так же как демоническая сила индивидуальности, может вдохновлять человека на великие подвиги. Об этом размышляет Печорин в «Фаталисте»: «...мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампады, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником. *Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!*» (6, 343).

Альтернатива мужества, связанного с верой в предназначение рока, и мужества *вопреки* року отражала философские раздумья эпохи и выразилась, например, в стихотворении Тютчева «Два голоса».

Однако в типологию культур у Лермонтова включался еще один признак — возрастной. Наивному, дикому и отмеченному силой и деятельностью периоду молодости противостоит дряхлость, упадок. Именно таково нынешнее состояние и Востока и Запада. О дряхлости Запада Лермонтов впервые заговорил в «Умирающем гладиаторе». Здесь в культурологическую схему введены возрастные характеристики: «юность светлая», «кончина», старость («К могиле клонишься...», «пред кончиною»). Старость отмечена негативными признаками: грузом сомнений, раскаяньем «без веры, без надежд», сожалением — целой цепью отсутствий. Это же объясняет, казалось бы, необъяснимый оксюморон «Последнего новоселья»:

Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ!

(2, 182)

Великий в своем историческом прошлом — жалкий и пустой в состоянии нынешней старческой дряхлости. Гордой индивидуальности гения противопоставлена стадная пошлость *нынешнего* Запада, растоптавшего те ценности, которые лежат

в основе его культуры и в принципе исключены из культуры Востока:

Из славы сделал ты игрушку лицемерья,
Из вольности — орудье палача...

(2, 182)

Но современный Восток также переживает старческую дряхлость. Картину ее Лермонтов нарисовал в стихотворении «Спор»:

Род людской там спит глубоко
Уж девятый век.
. . . .
Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя...
Нет! не дряхлому Востоку
Покорить меня!..

(2, 194)

Однако противопоставление (и сопоставление) Востока и Запада нужно было Лермонтову не само по себе — с помощью этого контраста он надеялся, выявить сущность русской культуры.

Русская культура, с точки зрения Лермонтова, противостоит великим дряхлым цивилизациям Запада и Востока как культура юная, только вступающая на мировую арену. Здесь ощущается до сих пор еще мало оцененная связь идей Лермонтова с настроениями Грибоедова и его окружения. Грибоедов в набросках драмы «1812 год» хотел вложить в уста Наполеона «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что бы он мог произвести?» *.

То, что именно Наполеону Грибоедов отдавал эти мысли, не случайно. Для поколения декабристов, Грибоедова и Пушкина с 1812 г. начиналось вступление России в мировую историю. В этом смысл слов Пушкина, обращенных к Наполеону:

Хвала! он русскому народу
Высокий жребий указал... **

---

* *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. 1. С. 262.

** *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Л., 1977. Т. 2. С. 60.

В этом же причина вновь обострившегося в самом конце творчества интереса Лермонтова к личности Наполеона.

Русская культура — Север — противостоит и Западу и Востоку, но одновременно тесно с ними связана. С молодостью культурного типа Лермонтов связывает его гибкость, способность к восприятию чужого сознания и пониманию чужих обычаев. В повести «Бэла» рассказчик говорит: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (6, 223). Не случайно в образе Максима Максимыча подчеркивается легкость, с которой он понимает и принимает обычаи кавказских племен, признавая их правоту и естественность в их условиях.

Значительно более сложной представляется Лермонтову оценка «русского европейца» — человека послепетровской культурной традиции, дворянина, своего современника. Еще Грибоедов говорил об отчужденности этого социокультурного типа от своей национальной стихии: «Прислонясь к дереву, я с голосистых певцов невольно свел глаза на самих слушателей-наблюдателей, тот поврежденный класс полуевропейцев, к которому я принадлежу. Им казалось дико все, что слышали, что видели: их сердцам эти звуки невнятны, эти наряды для них странны. Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими! <...> Если бы каким-нибудь случаем сюда занесен был иностранец, который бы не знал русской истории за целое столетие, он конечно бы заключил из резкой противоположности нравов, что у нас господа и крестьяне происходят от двух различных племен, которые не успели еще перемешаться обычаями и нравами» *. Тот же «класс полуевропейцев» у Лер-

---

* *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. Пг., 1917. Т. 3. С. 116—117. Статья Грибоедова «Загородная поездка» была опубликована в № 76 «Северной пчелы» от 26 июня 1826 г. и вполне могла быть известна Лермонтову, интересовавшемуся Грибоедовым и знавшему многих людей из его окружения. Приведем одно до сих пор оставшееся незамеченным свидетельство интереса к Лермонтову в близком к Грибоедову кругу. В третьем издании «Семейства Холмских» Д. Н. Бегичева (М., 1841), — романе, наполненном прямыми литературными ссылками на Державина, Крылова, Дмитриева, Грибоедова, — бросается в глаза странно глухая отсылка: «Слышали

монтова предстает в осложненном виде. Прежде всего характеристика его конкретизируется исторически. Кроме того, на него переносятся и черты «демонического» героя, и признаки противостоявшей ему в системе романтизма пошлой «толпы». Это позволяет выделить в пределах поколения и людей, воплощающих его высшие возможности, — отщепенцев и изгоев — и безликую, пошлую массу.

Общий результат европеизации России — усвоение молодой цивилизацией пороков дряхлой культуры, передавшихся ей вместе с вековыми достижениями последней. Это скепсис, сомнение и гипертрофированная рефлексия. Именно такой смысл имеют слова о плоде, «до времени созрелом».

В современном ему русском обществе Лермонтов видел несколько культурно-психологических разновидностей: во-первых, тип, психологически близкий к простонародному, тип «кавказца» и Максима Максимыча; во-вторых, тип европеизированной черни, «водяного общества» и Грушницкого, и, в-третьих, тип Печорина. Второй тип — чаще всего ассоциирующийся, по мысли Лермонтова, с петербургским, — характеризуется полным усвоением мишурной современности «нашего времени». Европа, которая изжила романтизм и оставила от него только фразы, «довольная собою», «прошлое забыв», которую Гоголь назвал «страшное царство слов вместо дел»*, полностью отразилась в поколении, собирательный портрет которого дан в «Думе». Отсутствие внутренней силы, душевная вялость, фразерство, «ни на грош поэзии» (6, 263) — таковы его черты. Европеизация проявляется в нем как отсутствие своего, т. е. неискренность и склонность к декламации. Не случайно про Грушницкого сказано, что он умеет говорить только чужими словами («он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы») и храбрость его — «не русская храбрость» (6, 263).

Значительно сложнее печоринский тип. Во-первых, его европеизация проявилась в приобщении к миру титанов европейской романтической культуры — миру Байрона и Наполеона, к

мы, где-то и от кого-то, не упомним, что земное Правосудие может ошибаться, может быть вовлечено в заблуждение: но — есть Всевидящий Судия, и от Него нет ничего сокровенного!» (Ч. 6. С. 350). Цензурное разрешение на печатание этой книги датировано 29 мая 1838 г.; зашифрованная ссылка на «Смерть Поэта» сделана, таким образом, по самым горячим следам и не может быть истолкована иначе, чем свидетельство внимания и симпатии к Лермонтову.

* *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 227.

ушедшей в прошлое исторической эпохе, полной деятельного героизма. Поэтому если европеизм Грушницкого находится в гармонии с современностью, то Печорин в ссоре со своим временем. Но дело не только в этом. Для того чтобы понять некоторые аспекты печоринского типа, необходимо остановиться на главе «Фаталист».

Проблема фатализма переживала момент философской актуализации в период конфликта между романтическим волюнтаризмом и историческим детерминизмом в европейской и русской философии 1830—1840-х гг.*

Повесть «Фаталист» рассматривается обычно как монологическое изложение воззрений самого автора — его реплика в философской дискуссии тех лет. Результатом такого подхода является стремление отождествить мысль Лермонтова с теми или иными изолированными высказываниями в тексте главы. Правильнее, кажется, считать, что о мысли Лермонтова можно судить по всей архитектонике главы, по *соотношению* высказываемых в ней мыслей, причем главной задачей главы является не философская дискуссия сама по себе, а определение в ходе этой дискуссии характера Печорина. Только такой подход способен объяснить завершающее место «Фаталиста» в романе. При всяком другом «Фаталист» будет ощущаться — явно или скрыто — как необязательный привесок к основной сюжетной линии «Героя нашего времени».

Повесть начинается с философского спора. Сторонником фатализма выступает Вулич. Защищаемая им точка зрения характеризуется как «мусульманское поверье», и сам Вулич представлен человеком, связанным с Востоком. Ввести в по-

---

* См.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 281—283; *Михайлова Е.* Проза Лермонтова, М., 1957. С. 337—339; *Тойбин И. М.* К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Учен. зап. Курск. гос. пед. ин-та. Гуманитарный цикл. 1959. Вып. 9. С. 19—56; *Асмус В.* Круг идей Лермонтова // Лит. насл. М., 1941. Т. 43—44. С. 102—105; *Бочарова А. К.* Фатализм Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. Пенза, 1965. С. 225—249 (Учен. зап. Пензенск. гос. пед. ин-та. Сер. филол. Вып. [14]). Краткие, но исключительно содержательные высказывания по интересующей нас проблеме см.: *Кумпан К.* Два аспекта «лермонтовской личности» // Сборник студенческих научных работ (краткие сообщения). Тарту, 1973. С. 26—28 (ср. также другую работу этой исследовательницы: Проблема русского национального характера в творчестве М. Ю. Лермонтова: (К вопросу о позиции Лермонтова и идейной борьбе 30—40-х годов) // Tallinna Pedagogiline Instituut 17 üliõpilaste teadusliku konverents. Tallinn, 1972. Lk. 6—7).

весть русского офицера-магометанина (хотя в принципе такая ситуация была возможна) означало бы создать нарочито-искусственную ситуацию. Но и то, что Вулич серб, выходец из земли, находившейся под властью турок, наделенный ясно выраженной восточной внешностью, — уже в этом отношении достаточно выразительно. Вулич — игрок. Азартные игры: фараон, банк или штосс — это игры с упрощенными правилами, и они ставят выигрыш полностью в зависимость от случая. Это позволяло связывать вопросы выигрыша или проигрыша с «фортуной» — философией успеха и — шире — видеть в них как бы модель мира, в котором господствует случай:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт —
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк; рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю*.

(5, 339)

Как и в философии случая, Рок карточной игры мог облачаться в сознании людей и в мистические одежды таинственного предназначения, и в рациональные формулы научного поиска — известно, какую роль азартные игры сыграли в возникновении математической теории вероятностей. Воспринимал ли игрок себя как романтика, вступающего в поединок с Роком, бунтаря, возлагающего надежду на свою волю, или считал, что «судьба человека написана на небесах», как Вулич, в штоссе его противником фактически оказывался не банкомет или понтер, а Судьба, Случай, Рок, таинственная и скрытая от очей Причинность, т. е., как бы ее ни именовать, та же пружина, на которой вертится и весь мир. Не случайно тема карт и тема Судьбы оказываются так органически слитыми:

Арбенин <...>

(*Подходит к столу; ему дают место.*)

Не откажите инвалиду,
Хочу я испытать, что скажет мне судьба
И даст ли нынешним поклонникам в обиду
Она старинного раба!

(5, 283—284)

---

* Об игре в штосс как модели мира, управляемого случаем, см.: *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Т. 7. С. 120—142.

Но Судьба и Случай употребляются при этом как синонимы:

Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.
Один был вознесен, другой раздавлен им...

(5, 281)

Между тем, с точки зрения спора, завязывающего сюжет «Фаталиста», Судьба и Случай — антонимы. Лермонтов подчеркивает, что и вера в Рок, и романтический волюнтаризм в равной мере не исключают личной храбрости, активности и энергии. Неподвижность и бессилие свойственны не какой-либо из этих идей, а их современному, выроjденному состоянию, когда слабость духа сделалась господствующей в равной мере и на Западе и на Востоке. Однако природа этих двух видов храбрости различна: одна покоится на сильно развитом чувстве личности, эгоцентризме и рационалистическом критицизме, другая — на влитости человека в воинственную архаическую традицию, верности преданию и обычаю и отказу от лично-критического начала сознания. Именно на этой почве и происходит пари между Вуличем и Печориным, который выступает в этом споре как носитель критического мышления Запада. Печорин сразу же задает коренной вопрос: «...если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок?» (6, 339) **.

Печорин, который о себе говорит: «Я люблю сомневаться во всем» (6, 347) — выступает как истинный сын западной цивилизации. Имена Вольтера и Декарта были упомянуты Казариным не для того, чтобы сыскать рифму к слову «карт»: Лермонтов назвал двух основоположников критической мысли Запада, а процитированные выше слова Печорина — прямая реминисценция из Декарта, который первым параграфом своих «Начал философии» (главы «Об основах человеческого познания») поставил: «О том, что для разыскания истины необходимо раз в жизни, насколько это возможно, поставить все под сомнение» **. Печорин не только оспорил идею фатализма,

* Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на близость к этому вопросу рассуждений Л. Н. Толстого в черновой редакции эпилога «Войны и мира», также считавшего фатализм чертой восточного сознания: «В чем состоит фатализм восточных? — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 15. С. 238—239; *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. С. 282).

** *Декарт Р.* Избр. произведения. С. 426.

заключив пари с Вуличем, но и практически опроверг его. Фатализму он противопоставил индивидуальный волевой акт, бросившись на казака-убийцу.

Однако Печорин не человек Запада — он человек русской послепетровской европеизированной культуры, и акцент здесь может перемещаться со слова «европеизированной» на слово «русской». Это определяет противоречивость его характера и, в частности, его восприимчивость, способность в определенные моменты быть «человеком Востока», совмещать в себе несовместимые культурные модели. Не случайно в момент похищения Бэлы он «взвизгнул не хуже любого чеченца; ружье из чехла, и туда» (6, 233).

Поразительно, что в тот самый момент, когда он заявляет: «Утверждаю, что нет предопределения», — он предсказывает Вуличу близкую смерть, основываясь на том, что «на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы». Западное «нет предопределения» и восточное «неизбежная судьба» почти сталкиваются на его языке. И если слова: «...видно, было написано на небесах, что в эту ночь я не высплюсь», — звучат пародийно, то совсем серьезный смысл имеет утверждение Печорина, что он сам не знает, что в нем берет верх — критицизм западного человека или фатализм восточного: «...не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил» (6, 343—344).

И показательно, что именно здесь Печорин — единственный случай в романе! — не противопоставляется «простому человеку», а в чем-то с ним сближается. Интересна реплика есаула, который парадоксально связывает покорность судьбе с русским, а не с восточным сознанием: «Побойся бога, ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин; — ну уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: *своей судьбы не минуешь*» (6, 346)*. Но особенно характерна реакция Максима Максимыча. Он решительно отказался от всяких умствований, заявив: «...штука довольно мудреная!» (правда, до него и Печорин «от-

* Интересно, что в диалоге есаула и казака-убийцы второй раз проигрывается, уже на народном уровне, конфликт волюнтарного и фаталистического сознания. Есаул призывает казака: «Покорись», подтверждая это ссылкой на судьбу и на то, что противиться судьбе — «это только бога гневить», а казак дважды отвечает ему: «Не покорюсь!». Печорин же, выступающий в этом эпизоде как сила, направленная против непокорной личности, «подобно Вуличу», «вздумал *испытать судьбу*».

бросил метафизику в сторону и стал смотреть под ноги» (6, 344)), но, по сути дела, высказался в духе не столь далеком от печоринского. Он допустил оба решения: критическое («эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны») и фаталистическое («видно, уж так у него на роду было написано»).

Проблема типологии культур вбирала в себя целый комплекс идей и представлений, волновавших Лермонтова на протяжении всего его творчества: проблемы личности и ее свободы, безграничной воли и власти традиции, власти рока и презрения к этой власти, активности и пассивности так или иначе оказывались включенными в конфликт западной и восточной культур. Но для воплощения общей идеологической проблематики в художественном произведении необходима определенная сюжетная коллизия, которая позволяла бы столкнуть характеры и обнажить в этом столкновении типологию культур. Такую возможность давала традиция литературного путешествия. Сопоставление «своего» и «чужого» позволяло одновременно охарактеризовать и мир, в который попадает путешественник, и его самого.

Заглавие «Героя нашего времени» непосредственно отсылало читателей к неоконченной повести Карамзина «Рыцарь нашего времени» *. Творчество Карамзина, таким образом, активно присутствовало в сознании Лермонтова как определенная литературная линия. Мысли о типологии западной и русской культур, конечно, вызывали в памяти «Письма русского путешественника» и сюжетные возможности, которые предоставлял образ их героя. Еще Федор Глинка ввел в коллизию корректив, заменив путешественника офицером, что делало ситуацию значительно более органичной для русской жизни той эпохи. Однако сам Глинка не использовал в полной мере сюжетных возможностей, которые давало сочетание картины «радостей и бедствий человеческих» с образом «странствующего офицера», «да еще с подорожной по казенной надобности» (6, 260).

Образ Печорина открывал в этом отношении исключительные возможности. Типологический треугольник: Россия — За-

---

* Слово «рыцарь» в заглавии повести Карамзина, вероятно, рассчитано было на то, чтобы вызвать у читателей ассоциацию с Дон-Кихотом. Не случайно в начале «Писем русского путешественника» Карамзин писал: «...воображайте себе странствующего друга вашего *рыцарем веселого образа*» (*Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 93), Вероятно, изображение жизненного странствия героя входило в замысел Карамзина.

пад — Восток — имел для Лермонтова специфический оборот — он неизбежно вовлекал в себя острые в 1830-е гг. проблемы Польши и Кавказа. Исторически актуальность такого сочетания была вызвана не только тем, что один из углов этого треугольника выступал как «конкретный Запад», а другой как «конкретный Восток» в каждодневной жизни лермонтовской эпохи. Культурной жизни Польши начиная с XVI в. была свойственна известная «ориентальность»: турецкая угроза, опасность нашествия крымских татар, равно как и многие другие историко-политические и культурные факторы, поддерживали традиционный для Польши интерес к Востоку. Не случайно доля польских ученых и путешественников в развитии славянской (в том числе и русской) ориенталистики была исключительно велика. Наличие в пределах лермонтовского литературного кругозора уже одной такой фигуры, как Сенковский, делало эту особенность польской культуры очевидной. Соединение черт католической культуры с ориентальной окраской придавало, в глазах романтика, которого эпоха наполеоновских войн приучила к географическим обобщениям, некоторую общность испанскому и польскому couleur locale. Не случайно «демонические» сюжеты поэм молодого Лермонтова свободно перемещаются из Испании в Литву (ср. географические пределы художественного мира Мериме: «Кармен» — «Локис»).

Традиция соединения в русской литературе «польской» и «кавказской» (с ее метонимическими и метафорическими вариантами — «грузинская» и «крымская») тем восходит к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина, где романтическая коллизия демонической и ангельской натур проецируется на конфликт между *польской* княжной и ее восточными антиподами (*крымский* хан, *грузинская* наложница). То, что в творческих планах Пушкина «Бахчисарайский фонтан» был связан с замыслом о волжских разбойниках, т. е. с романтической попыткой построить «русский» характер, заполняет третий угол треугольника.

Слитость для русского культурного сознания тем Польши и Кавказа (Грузии) была поэтически выражена Пастернаком:

С действительностью иллюзию,
С растительностью гранит
Так сблизили Польша и Грузия,
Что это обеих роднит.

Как будто весной в Благовещенье
Им милости возвещены

Землей — в каждом каменной трещине,
Травой — из-под каждой стены *.

Именно таковы границы того культурно-географического пространства, внутри которого перемещается «странствующий офицер» Печорин. Для круга представлений, соединенных у Лермонтова с именем и образом его героя, не безразлично, что генетически связанный с ним одноименный персонаж «Княгини Лиговской» — участник польской кампании 1830 г.: «Печорин в продолжение кампании отличался, как отличается всякий русский офицер, дрался храбро, как всякий русский солдат, любезничал с многими паннами...» (6, 158). В 1833 г. у Вознесенского моста на Екатерининском канале судьба столкнула Печорина с Красинским. Обычно в этом сюжетном эпизоде видят конфликт петербургского «демона» с бедным чиновником, маленьким человеком в духе «натуральной школы». Должно заметить, что уже внешность Красинского: «большие томные голубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бельведерского, греческий овал лица» (6, 132) — мало гармонирует с образом «маленького человека», забитого чиновника. Это внешность аристократа, хотя и сброшенного с вершин общества. Далее выясняется, что Красинский совсем не ничтожный чиновник: он столоначальник. Вспомним, что для Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя такой чин безоговорочно относил человека к разряду «начальников», которые «поступали с ним как-то холодно-деспотически»: «Какой-нибудь помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже: “перепишите”, или: “вот интересное, хорошенькое дельце”» **. Как начальник стола Красинский должен был быть титулярным или, может быть, даже надворным советником, т. е. иметь чин 9-го или 8-го класса, что равнялось армейскому майору или капитану. А Печорин даже после нескольких лет службы на Кавказе, к тому же переведенный из гвардии в армию, что всегда связывалось с повышением на чин или два (в случае немилости — резолюция «перевести тем же чином»), был только прапорщиком. От Красинского многое зависит, и князь Лиговской вынужден приглашать его к себе и принимать не только в кабинете, но и в гостиной, представляя его дамам, — ситуация, решительно невозможная для «маленького человека». В петербургском светском обществе Кра-

* *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 461.

** *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 143.

синский чужак, но он хорошо воспитан, и после его ухода дамы находят, «qu'il est très bien <что он очень приличен>» (6, 179).

Но Станислав Красинский беден, он разорен. Отец его «был польский дворянин, служил в русской службе, вследствие долгой тяжбы он потерял большую часть своего имения, а остатки разграблены были в последнюю войну» (6, 172—173). Вероятно, конфликт Печорин — Красинский должен был получить в романе сюжетное развитие. Может быть, к нему имел бы в дальнейшем отношение оборванный эпизод с «похождением» Печорина в доме графа Острожского и с графиней Рожей. Не случайно именно появление Красинского обрывает этот рассказ Печорина.

Для «польской атмосферы» «Княгини Лиговской» вряд ли случайно, что фамилия приятеля Печорина — Браницкий. Конечно, Лермонтов имел здесь в виду лишь распространенную польскую аристократическую фамилию, часто звучавшую в Петербурге: потомки великого коронного гетмана и генерал-аншефа русской службы, графа Франца-Ксаверия Корчак-Браницкого, традиционно придерживались прорусской ориентации и служили в Петербурге в гвардии. Однако интересно, что несколько позже, в 1839—1840 гг., именно Ксаверий Корчак-Браницкий, друг Лермонтова и участник «кружка шестнадцати», будет развивать мысли о том, что историческая миссия России, объединившей славян, лежит на Кавказе и — шире — на Востоке.

Таким образом, можно предположить, что в глубинном замысле «русский европеец» Печорин должен был находиться в культурном пространстве, углами которого были Польша (Запад) — Кавказ, Персия (Восток) — народная Россия (Максим Максимыч, контрабандисты, казаки, солдаты). Для «Героя нашего времени» такая рама в полном ее объеме не потребовалась. Но можно полагать, что именно из этих размышлений родился интригующий замысел романа о Грибоедове, который вынашивал Лермонтов накануне гибели.

Интерес Лермонтова к проблеме типологии культур, выделение «всепонимания» как черты культуры, исторически поставленной между Западом и Востоком, включает Лермонтова в еще одну историко-литературную перспективу: обычно, и с глубоким на то основанием, исследователи, вслед за Б. М. Эйхенбаумом, связывают с Лермонтовым истоки толстовского творчества. Проведенный нами анализ позволяет прочертить от него линию к Достоевскому и Блоку.

Мыслям Лермонтова о соотношении России с Западом и Востоком не суждено было отлиться в окончательные формы. Направление их приходится реконструировать, а это всегда связано с определенным риском. Чем теснее нам удастся увязать интересующий нас вопрос с общим ходом размышлений Лермонтова в последние месяцы его жизни, тем больше будет гарантий против произвольности в наших, поневоле гипотетических, построениях. Общее же направление размышлений Лермонтова в эти дни можно охарактеризовать следующим образом: добро и зло, небо и земля, поэт и толпа, позже — герой печоринского типа и «простой человек», Запад и Восток и многие другие основополагающие пары понятий строились Лермонтовым как непримиримые, полярные. Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема. По такой схеме строились и соотношения персонажей в лермонтовском мире. Эта схема исключала всякую возможность контактов между ними: лермонтовский герой жил в пространстве оборванных связей. Отсутствие общего языка с кем бы то ни было и чем бы то ни было лишало его возможности общения и с другим человеком, и с вне его держащей стихией. И именно в этом коренном конструктивном принципе лермонтовского мира в последние месяцы его творчества обнаруживаются перемены.

Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляются соединяющие средостения. Основная тенденция — синтез противоположностей.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Выхожу один я на дорогу...». Стихотворение начинается с обычной в поэзии Лермонтова темы одиночества: *«один я»* отсылает нас к длинному ряду стихотворений поэта с аналогичной характеристикой центрального образа («Один я здесь, как царь воздушный» и др.). Однако если сам герой выделен, исключен из окружающего его мира, то тем более заметным делается контраст его со слитностью, соединением противоположностей, гармонией, царящими в этом мире. «Небо» и «земля» — верх и низ, обычно трагически разорванные в лермонтовской картине

мира, здесь соединены: не только туман, лежащий между ними и занимающий срединное пространство (обычно в лермонтовской картине мира или отсутствующее, или резко отрицательно оцененное, связанное с понятиями пошлости, ничтожества, отсутствия признаков), но и лунный свет соединяют небо и землю. Лунный свет, обычный спутник романтического пейзажа, может выступать как знак несоединимости земли и неба (ср. «лунный свет в разбитом окошке» у Гоголя, лунный свет, скользящий по могилам, в типовом предромантическом пейзаже, подчеркивание ирреальности лунного света и проч.). Здесь функция его противоположна: он блестит на камнях «кремнистого пути», соединяя верхний и нижний миры пространства стихотворения.

Еще более существенно, что глаголы контакта — говорения, слушания — пронизывают это пространство во всех направлениях: сверху вниз («Пустыня внемлет богу») и из края в край («...звезда с звездою говорит»).

Вторая строфа дает одновременно привычное для Лермонтова противопоставление поэтического «я» и окружающего мира и совершенно необычное для него влияние крайностей мирового порядка в некой картине единого синтеза: голубое сияние *неба* обволакивает *землю* и они соединены торжественным покоем, царствующим в мире. Противопоставление героя и мира идет по признакам наличия — отсутствия страдания («больно», «трудно») и времени: поэтическое «я» заключено между прошедшим («жалею») и будущим («жду»). Эти понятия неизвестны «торжественно и чудно» спящему вокруг него миру.

В первой строфе миру личности посвящена половина первого стиха, во второй — половина строфы. Третья полностью отдана носителю монолога. Строфа эта занимает в стихотворении центральное место.

Уже первый стих содержит в себе противоречие: лермонтовский герой взят в обычном своем качестве («один») и одновременно в состоянии перехода к чему-то новому. «Выхожу <...> на дорогу...» — намек на выход в бесконечное пространство мира. Этому переходному моменту — моменту преображения — и посвящена третья строфа. И не случайно она декларативно начинается с отказа от будущего и прошлого, отказа от времени:

Уж *не жду* от жизни ничего я,
И *не жаль* мне прошлого ничуть...

(2, 208)

Третий стих строфы вводит пушкинскую тему «покоя и воли»:

Я ищу свободы и покоя!

Это естественно вызывает в памяти и пушкинскую антитезу. Пушкин колебался в выборе решения:

На свете счастья нет, но есть покой и воля... *

Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан... **

Однако само противопоставление счастья свободе и покою было для него постоянным. Для Лермонтова жажда счастья связывалась с европейским личностным сознанием, а включение европейца в культуру Азии влекло отказ от этой индивидуалистической потребности. Ср. в стихотворении «Я к вам пишу случайно; право...»:

Судьбе, как турок иль татарин,
За все я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу...
(2, 167)

Можно предположить, что семантика отказа от счастья (а в логическом развитии «поэтики отказов» — от жизни) присутствует и в заключительном стихе третьей строфы лермонтовского текста. Свобода и покой отождествляются здесь со сном. А мотив сна в поэзии Лермонтова неизменно имеет зловещую окраску ухода из жизни. Это «мертвый сон» «Сна», предсмертный бред Мцыри, сон замерзающей Сосны, «луч воображения» умирающего гладиатора и, наконец, «несбыточные сны» клонящегося к могиле «европейского мира». В таком контексте желание «забыться и заснуть» воспринимается как равносильное уничтожению личности, самоуничтожению и в конечном итоге смерти. Правда, такому восприятию противоречит зафиксированное уже нашей памятью «спит земля», связывающее образ покоя не со смертью, а с космической всеобщей жизнью. И именно потому, что в творчестве Лермонтова имелась уже устойчивая традиция совершенно определенной интерпретации мотива сна, становится особенно ясно, что последние две строфы целиком посвящены опровержению этой семантиче-

---

* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 258.

** Там же. Т. 5. С. 155.

ской инерции и созданию совершенно нового для Лермонтова образа сна. Сон оказывается неким срединным состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием, сохраняя всю полноту жизни, с одной стороны, и снимая конечность индивидуального бытия, — с другой. Исчезает различие между днем и ночью, индивидуальной и космической жизнью. Уничтожается антитеза «покой — счастье»: «я» преодолело изоляцию (оно «внемлет»), сделалось доступно любви.

Синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья, личного и безличного, бытия и забвения связано со срединным положением во вселенной. Поэтическое «я» оказывается в центре мироздания, из времени переходит в вечность («вечно зеленея...»). Сам образ дуба, венчающий стихотворение, ведет к архаическим представлениям «мирового дерева», соединяющего небо и землю, расположенного в середине космоса и связующего все его сферы.

Итак, смысл стихотворения — в особой функции срединной сферы. В своем синтетизме это срединное царство представляет положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей. Подобная концепция непосредственно связана с проблемами культурной типологии. В полемике 1840-х гг. оформляется культурная антитеза Запад — Россия. При различии аксиологических оценок ее разными группами характер противопоставления объединяет всех спорящих. Позиция Лермонтова в этом отношении ближе к Грибоедову и отчасти к Пушкину. Россия мыслится как третья, срединная сущность, расположенная между «старой» Европой и «старым» Востоком. Именно срединность ее культурного (а не только географического) положения позволяет России быть носительницей культурного синтеза, в котором должны слиться печоринско-онегинская («европейская») жажда счастья и восточное стремление к «покою». Экстремальным явлениям природы: бурям, грозам, величественным горным пейзажам приходят на смену спокойные, но полные скрытой силы «срединные» образы пейзажей «Родины» и «Любил и я в былые годы...». Вспомним неприязнь Тютчева к безбрежным равнинам, которые, как ему казалось, уничтожали его личное бытие. Для Лермонтова последнего периода поэтическое «я» не растворяется в «лесов безбрежном колыханье», а «забывается и засыпает», погружаясь в этот простор, приобретая всеобщее бытие и не теряя личного.

Можно предположить, что именно по этим путям шли размышления Лермонтова о своеобразии русской культуры на рубеже Запада и Востока.





V

ЛЕРМОНТОВ В ЭМИГРАЦИИ

П. М. БИЦИЛЛИ

Место Лермонтова в истории русской поэзии

<...> Понятие поэтического развития в применении к Лермонтову приобретает совсем особенный смысл. Лермонтов прогрессировал только в умении управлять собою, своим вдохновением, своей творческой мощью. С возрастом он не стал ни ловче, ни сильнее, ни умнее. Он стал только *экономнее*. Сначала он творит подобно природе, выбрасывающей на свет тысячи и тысячи хилых, уродливых созданий для того, чтобы дать жизнь одному, совершенному; позже он выучился обуздывать себя. Выучился — благодаря тому, что *нашел свою манеру*, осознал себя самого. Опять-таки и это в применении к Лермонтову следует понимать особым образом. Нельзя сказать, чтобы Лермонтов — с точки зрения развития индивидуальности — шел тем же, *нормальным*, путем, каким шли и идут все художники: сперва — голое подражание, затем ассимиляция извне полученных элементов, выработка *своего стиля* при помощи накопленных предыдущим развитием искусства средств. *Ассимилировать* Лермонтов решительно не умел, и ни о каком «байронизме» Лермонтова не может быть и речи, по крайней мере в том смысле, в каком мы говорим о «байронизме» Пушкина. Здесь различие не в *степени* «влияния», а в *природе* его. Лермонтов был «байронистом» в такой же степени, как и «пушкинистом»; т. е. он совершенно по-детски, поразительно беспомощно переписывал и портил «Кавказского пленника» — так же, как он переписывал, портя их, и «Беппо», и «Дон-Жуана», и «Гяура», и «Шильонского узника». И замечательно, что в результате этих младенческих упражнений, путем последовательных переделок все одного и того же мотива, одной и той же темы получилась гениальная, вполне самобытная, лишь внешне «байроническая» поэма «Мцыри». То, что у Бай-

рона взял Лермонтов, — натянутость положений и «адских», «бешеных» страстей, нелепая экспозиция — с середины какого-то, ничем не мотивированного действия, избавляющая от обязанности мотивировать и дальнейшее его развитие, экзотическая обстановка, изображаемая безвкусно-преувеличенно, — все это принадлежит к тому, что как раз наименее ценно, интересно, значительно в Байроне. У Байрона все это — хотя и в очень несовершенной степени — имеет отношение к его личной жизни, как и к тому значительному, широкому умственному движению, которого он был представителем и выразителем.

Основой душевного строя Байрона был бунт, протест; он бунтует против Соути[1], против собственной жены[2], против Бога — с одинаковой серьезностью и с одинаковым пылом. Его бунт обоснован и содержателен. Его идеалы, требования и запросы ясны, определенны и ограниченны. Его разочарование — разочарование в вещах, ему превосходно известных. Но против кого, и против чего, и во имя чего бунтует Лермонтов? Да и какой это бунт? Его демон — существо кроткое и ручное, влюбленный мальчик, и как-то не верится, чтобы он действительно только и занимался тем, что «сеял зло», да еще и «без сожаленья».

Знакомясь с ним, сомневаешься, правда ли, что у него было такое скверное, революционное прошлое. Во всяком случае, он так искренно готов исправиться, так сильно хочет «любить и молиться», что вполне заслуживает прощения и принятия на прежнюю должность. Бунт Лермонтова беспредметен, несерьезен, неубедителен. Он не был бы великим поэтом, если бы человеческое было ему чуждо, если бы он был бесстрастен, если бы он не испытывал никогда ни озлобления, ни ненависти, если бы не ощутил привлекательности Зла; и все-таки его дело не бунтовать, не протестовать, не проклинать, а благословлять и молиться. *Грусть*, а не озлобление, а не отчаяние, — основа его душевного настроения. Это изумительно тонко подметил и выразил Ключевский[3].

И к кому, и за что пламенел бы нежный, полный любви, с душою, рвущейся к небу, Лермонтов той «жаждой мщения», которой он с таким однообразием наделяет, в подражание Байрону, своих испанцев, черкесов, варягов и демонов? И как у Лермонтова все это выходит неловко, неестественно, безвкусно, вяло и натянуто! Позволю себе одно сближение: Лермонтов усиливался писать и «фривольные» пьесы, эротического содержания, в духе шалостей В. Л. Пушкина[4] и самого Пушкина, — и у него ничего не выходило, кроме цинического набора не-

пристойных слов. Эту неспособность Лермонтова ассимилировать себе «забавы», которые тешили «предков», хорошо подметил Розанов. В точно таком же положении, в каком он находится к Лафонтену[5] или к В. Л. Пушкину, он находится и по отношению к Байрону. «Духа», «сути дела» он не понимает. Все чужое от него отскакивает. Байрон так же мало помог ему стать поэтом, как и В. Л. Пушкин. Он никакого движения не продолжает собою и не развивает, ни от кого не исходит, никому ничем в существе дела не обязан, ничего не завершает, а только *начинает*. *Своя манера* у него явилась уже с того самого момента, как он стал писать. «Нищий» и «Ангел» ничем не уступают ни «Сну», ни «Спору». Стихотворения Лермонтова (избранные) можно печатать в любом порядке — и так это иногда и делается: они не имеют хронологии. Для всякого другого нахождение своей манеры связано с некоторым усилием, с необходимостью разорвать какие-то путы, от чего-то отречься. У Лермонтова, который как бы родился во всеоружии, это означало — открыть глаза и увидеть, что он свободен. Что это так — о том свидетельствуют факты: и то, что в самый разгар своего «байронизма» он мог написать чисто лермонтовского и нисколько не «байронического» «Ангела», и то, что и позже он мог снова облечься в Гарольдов плащ и продолжать работать над «Демоном». Именно потому, что байронизм был для него только одеянием, ему ничего не стоило отходить от него и возвращаться к нему. В его плоть и кровь байронизм не входил никогда.

Необычайное явление Лермонтова служит как бы ответом на одну из проблем, поставленных «Моцартом и Сальери». Если бы Сальери был только «завистником презренным», не было бы трагедии, потому что не было бы конфликта *равноправных* моральных сил. Но Пушкин умел понять и *правду* Сальери: Сальери ставит вопрос о судьбе не только своей, не только служителей музыки, но и о судьбе *самого искусства*. Моцарт вознес его на такую высоту, что дальше оно не может развиваться. «Оно падет опять, как он исчезнет». И, убивая Моцарта, Сальери думает, что спасает искусство. На *этот* вопрос у Пушкина нет ответа. Сальери по-своему прав: та музыка, которой служил Моцарт, которой служил он сам, *после* Моцарта уже не могла существовать. Быть может, вопрос, которым терзался Сальери, тревожил и самого Пушкина, применительно к русской поэзии и к самому себе. Если бы искусство развивалось в буквальном смысле «эволюционно», относительная

правда Сальери была бы абсолютной. Выход из тупика в том, что искусство не только прогрессирует, но и *обновляется.*

По дороге Пушкина дальше некуда было идти: поэзии оставалось или погибнуть, или переродиться; и выполнить эту задачу спасения поэзии мог удачнее всего такой гений, который, подобно Лермонтову, был как бы органически неспособен подчиняться чьему бы то ни было воздействию, был как бы предназначен к тому, чтобы возмутить закономерность эволюционного хода развития поэзии. Для верящих в «философию истории» Лермонтов мог бы служить подтверждением их теории, что гений появляется всегда вовремя.

Мы никогда не выпутаемся из противоречий, попытка разрешить которые обязательно приводит к выводам, явно бессмысленным и абсурдным, если только попробуем стать на точку зрения «искусства для искусства». Нелепости начинаются уже с самого того момента, когда мы стараемся раскрыть эту формулу. Она или не значит ровно ничего, или значит, что в искусстве — главное дело «красота», и притом красота «абсолютная», «самодовлеющая». В таком случае нам пришлось бы определять, что такое «абсолютная и самодовлеющая красота» и, рассуждая последовательно, или признать, что имеются «правила» и «законы» прекрасного «самого по себе» и что, следовательно, задача художника — следовать этим правилам (например, правилам древнегреческой скульптуры V в. и никаким другим), — или отрицать их и тогда прийти и к отрицанию всякой возможности эстетических оценок и согласиться с тем, что «прекрасное» есть дело личного вкуса. Но тогда невозможно даже понять, что такое искусство и где его границы. Искусство всегда было средством выражения духовной деятельности, и, следовательно, только в качестве такового оно и может быть изучаемо и оцениваемо. Прекрасно то, что *выразительно.* Поэтому понять произведение искусства — значит понять, *что* оно собою выражает. Если Лермонтов явился у нас создателем новой поэзии, то это потому, что он принес с собою какое-то новое мироощущение, какой-то новый внутренний опыт, както по-своему понял и по-своему разрешил трагедию жизни. <...>

Страхов, если не ошибаюсь, первый подметил некоторые черты лермонтовской поэзии, выступающие особенно выпукло при сравнении ее с поэзией Пушкина (на такой параллели и построена у него его характеристика Лермонтова): это преувеличенность его образов и схематизм их сочетаний[6]. Для первого Страхов приводил в пример «Когда волнуется желтеющая

нива...». Как много «красот» требовал Лермонтов от Природы, для того чтобы она воздействовала на его душу! Насколько умереннее и скромнее был Пушкин! И насколько правдивее и объективнее! Пушкин — это другой пример Страхова — сумел описать Петербург во всем его великолепии, не украшая его, однако, венецианскими дворцами, купающими широкие ступени своих гранитных крылец в пене вод («Сказка для детей», строфа 11), с чугунными балконами, которые «гордились дивною резьбой» (там же, строфа 13). Пушкин просто сказал: «твоих оград узор чугунный». В качестве доказательства второго своего положения Страхов проводил параллель между двумя «клятвами»: в «Демоне» («Клянусь я *первым* днем творенья, клянусь его *последним* днем» и т. д.) и в «Подражании Корану»: «Клянусь четой и нечетой, клянусь мечом и правой битвой...» Насколько у Пушкина все свободнее, неожиданнее, смелее! Страхов делал отсюда заключение о поэтическом превосходстве Пушкина над Лермонтовым, заключение вряд ли законное, ибо оно основано на предпосылке, что всех поэтов можно мерить одной меркой. Надо было бы предварительно еще доказать, что Лермонтов преследовал те же художественные задачи, что и Пушкин.

Но факты Страхов констатировал верно. Его наблюдения чрезвычайно плодотворны, и для нашей цели нам остается лишь их пополнить.

Для начала — еще одно сопоставление, которого не сделал Страхов: «Цветок» и «Ветка Палестины». Нет сомнения, что она навеяна пушкинским стихотворением: она совпадает с ним и по размеру, и по ритму, и по теме. У Пушкина вид цветка наполняет душу поэта мечтою странной, и он сразу бросает один за другим несколько нахлынувших в его ум вопросов; сразу, невольно для самого поэта, он намечает возможность поэтической темы, пробегает ее до конца и отходит. У Лермонтова ветке задаются исчерпывающие тему вопросы, следующие в безупречном логическом порядке. Это — допрос по пунктам в порядке постепенного нисхождения от общего к частному, от необходимого к возможному и случайному; строго выдержан принцип дихотомии — или *А*, или *В*: где росла — на холмах или в долине; что делали бедные сыны Солима: пели песню или шептали молитву... И, чтобы выдержать схему, в завершение:

Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и *над* тобой.

Такое построение можно счесть типическим для Лермонтова. Его самые вдохновенные произведения построены всегда по какой-нибудь строгой логической схеме. Если сказано *А*, должно быть сказано и *В*, если поставлен один вопрос, должен быть поставлен и другой, и третий, пока все возможности не исчерпаны, и на все поставленные вопросы должны быть даны ответы. Мысль должна развиваться в порядке; сначала общее положение, затем — выводимые из него частности (см. характерное в этом отношении стихотворение «Нет, не тебя так пылко я люблю...»). Есть что-то средневековое, что-то напоминающее Данте, в этом пристрастии Лермонтова к логическому схематизму.

«...Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» А в следующей строфе ответы: «Увы! Он счастия не ищет, и не от счастия бежит» *. Или: «Любить? Но кого же?..» И сейчас вслед за тем, от идеи экспансии он обращается к противоположной — самососредоточения: «В себя ли заглянешь» и т. д. ...

Если он что-либо утверждает, то ведет аргументацию по пунктам, все аккуратно обосновывая: «Ты жалок потому, что вера, слава, гений» и т. д. ... Ср. аргументацию Шат-Горы в «Споре». Чинара, отказывая в его мольбе «дубовому листочку», отвечает по порядку на все его доводы, словно кладет мотивированную резолюцию на прошение.

В качестве образцов наиболее выдержанного построения по определенной логической схеме можно привести: «Как мальчик кудрявый, резва...» и «На светские цепи...». Очевидно, «логизм» был глубоко заложен в его духе, потому что как раз такие произведения (см. еще «Спор», «Дубовый листок», «Когда волнуется желтеющая нива...») принадлежат к его величайшим поэтическим достижениям.

Логические схемы, употребляемые Лермонтовым, можно было бы свести к нескольким типам (напр<имер>, тип: *если*, или *когда — то*, или *тогда* — и т. д.: «Когда волнуется желтеющая нива...»; «Когда зари румяный полусвет...»; «Когда одни воспоминанья...»; «Слышу ли голос твой...» и т. д.), но такая работа вряд ли дала бы сколько-нибудь ценные для нас результаты.

Такова сила поэтического таланта Лермонтова, что из этого, казалось бы, антипоэтического способа творить он извлекает

* Ср.: «Что же мне так больно и так трудно?..» И ответы в порядке на вопросы: «Но не жду от жизни ничего я» и т. д.

иногда самые поразительные поэтические эффекты. Так в «Споре» он дает описание войска, в канцелярском порядке перечисляя роды оружия и боевые единицы, деля полки на батальоны *; но пользуется этим приемом для создания впечатления постепенно приближающейся и становящейся все отчетливее и все в больших подробностях видимой, стройной массы людей.

В соответствии с этой чертой находится и построение его речи: такой же схематизм, пристрастие к дихотомиям, к антитезам, к попарным сочетаниям идей и образов — «с *свинцом* в груди и с *жаждой* мести»; «пустое *сердце* бьется ровно, в *руке* не дрогнет пистолет»; «*молодость* светлую, *старость* покойную»; «в *утро* ли шумное, в *ночь* ли безгласную»; «гляжу на *будущность* с боязнью, гляжу на *прошлое* с тоской»; «как я любил, за что страдал, тому судья лишь Бог да совесть»; иногда — чисто внешне, лишь бы была выдержана схема: «укор невежд, укор *людей»* — и к контрастирующим и тем взаимно усиливающимся образам и определениям: «и *железная* лопата в *каменную* грудь»; «но *Юга родного* на ней сохранились приметы среди *ледяного*, среди *беспощадного* света»; «*расстаться* казалось нам трудно, но *встретиться* было б трудней»; «не *слышно* на нем капитана, не *видно* матросов на нем»; «и *гордый ропот* человека твой *гордый мир* не возмутит» и т. д. В стихотворении «Как небеса, твой взор блистает...» — прием сочетания образов и идей попарно проходит со строгой последовательностью через все стихотворение. <...>

Поэзия Лермонтова насыщена элементом, почитаемым принадлежностью прозы, — интеллектуализмом. Это — поэзия человека, которому мало чувствовать, созерцать, переживать, который желает понимать, объяснять, определять: «каждый час страданья или радости для нас становится *понятен* и себе *отчет* мы можем *дать* в своей судьбе» <...>

Стихи Лермонтова изобилуют абстрактными выражениями: «полный гордого доверия покой»; «ее полей холодное молчанье, ее лесов дремучих колыханье»; «и повесть горьких мук моих не призовет... вниманье скорбное ничье...»; «и было все на небесах светло и тихо» (ср.: «в небесах торжественно и чудно»), другой сказал бы: небеса были светлы и тихи. «Со всех сторон дышала сладость бытия...». «И миллионом черных глаз

* Ничто ни забыто; есть и пехота, и кавалерия («уланы»), и артиллерия, и «командный состав». И какая точность: «Впереди несут знамены, в барабаны бьют».

смотрела ночи темнота сквозь ветви каждого куста». Если, как предполагают, Лермонтов заимствовал это у Тютчева («ночь темная, как зверь стоокий, глядит из каждого куста»)[7], то заимствовал творчески. Тютчев персонифицирует феномены, Лермонтов — отвлекаемые от них их признаки. Качества, свойства, особенности вещей выступают для него на первый план: «и мрак очей был так глубок..., что думы пылкие мои смутились...»; «я видел прелесть бестелесных» — и т. п.

Эта отвлеченность лермонтовского *языка*, отвлеченность лермонтовского *мышления* стоят в несомненной связи с особенностями его миро- и само-ощущения.

Все поэты, всюду и всегда, добиваются выразительности, сравнивая абстрактное с конкретным, далекое с близким, неопределенное с определенным, внутреннее с внешним. Лермонтов поступает противоположным образом. Он материальное уподобляет духовному, индивидуальное общему, близкое отдаленному; яркое, отчетливо воспринимаемое, тому, что узнается лишь по намекам, о чем приходится догадываться. Вот образчики его сравнений: «блестит огонь трепещущих лампад, как мысль в уме, подавленном тоской»; «пещера есть одна — жилище змей — хладна, темна, как ум, обманутый мечтами»; «она была прекрасна, как мечта ребенка под светилом южных стран»; «взгляни на этот лик: искусством он небрежно на холсте изображен, как отголосок мысли неземной»; «горные хребты, причудливые как мечты» (дважды — в «Измаил-Бее» и в «Мцыри»); «я видел деву: как последний сон души, на небо призванной, она сидела...»; «они (смертные останки поэта) остались хладны... как презренье»; «...далекий звук, как благодарность в злой душе, порой раздастся и умрет...»; «свеча горит... и блеск ее с лучом луны... мешается, играет, как любви огонь живой с презрением в крови»; «я видел: в недалекий лес спешил с своею ношей он и наконец совсем исчез, как перед утром лживый сон»; «кидала ночь свой лживый полусвет, румяный запад с новою денницей сливались, как привет свидания с молением разлуки»; «спокоен твой лазурный взор, *как вспоминание о нем*, как *дальний* отзыв *дальних* гор, твой голос нравится во всем». Он хочет передать впечатление красоты мертвого лика Тамары: «И были все ее черты исполнены той красоты, как мрамор, чуждой выраженья, лишенной чувства и ума, таинственной, как смерть сама». Получается какой-то порочный круг.

В мире, открытом нашим чувствам, он с трудом ориентируется, как будто слабо воспринимает, как будто плохо видит и

слышит. Когда он пробует писать, как все, выходит вот что: красивые граниты, высокая грудь, белые руки, черные очи, жестокая буря, высокая чинара, огромный Казбек; и это — не только в детских вещах: последние три примера взяты из шедевров зрелой поры. Зато он как дома в мире отзвуков, отблесков, теней, призраков, которые создает воображение в полусвете зари, в тумане; в его символике важную роль играют такие выражения, как: тень следов, тени чувств, тени облаков, отголосок рая, — и слова «туман», «облака» и т. п. попадаются у него на каждом шагу. Чтобы конкретные вещи остановили его внимание, они должны быть грандиозны, ослепительны; отсюда, по-видимому, его преувеличения, отмеченные Страховым; зато он видит такие вещи, которых до него, кажется, никто не видал: он видит, как волны «баюкают тень береговой скалы»; он видит, как «облака, одетые туманом, обнявшись, свившись, будто куча змей, беспечно дремлют на скале своей», и усматривает между качествами и вещами такие связи, каких до него никогда никто не усматривал: «я... люблю, люблю мечты моей созданье с глазами, полными лазурного огня, с улыбкой розовой, как молодого дня за рощей первое сиянье». То, что у всякого другого было бы признаком слабости, бездарности, неумелости, у Лермонтова с неотразимой убедительностью, присущей Прекрасному, свидетельствует о силе, о гениальности, об исключительности поэтической натуры.

Дело не в слабости воззрительной способности, не в недостатке поэтической одаренности или вкуса, а в чем-то другом, в особенностях мироощущения, которые можно было бы представить себе, допустив на минуту, что некоторые излюбленные лермонтовские метафоры имеют буквальный смысл. Это именно те, которые относятся к его *точке зрения* на мир. Лермонтов производит впечатление существа, которое бы глядело на землю с какой-то буквально «междупланетной точки зрения», — так, как глядит на нее его Демон, или он сам в юношеском «Сне» и в «Ночи II»: «Кой-где во тьме вертелись и мелькали светящиеся точки, и между них Земля вертелась наша. На ней, спокойствием объятой тихим, уснуло все, и я один лишь не спал...» Он как бы способен занимать положение, эксцентрическое по отношению к миру и к самому себе. В «Ночи I» он видит себя самого в гробу, созерцает со стороны разложение собственного тела.

Нет ничего легче, как подыскать к этим произведениям параллели из Байрона. И не было бы ничего поверхностнее и ошибочнее, как успокоиться на этом указании «источника».

27 Зак 3178

Темы, затронутые Лермонтовым в первом «Сне» и в «Ночах», занимали его всю его жизнь и им посвящены его гениальнейшие вещи. Кроме того, не надо забывать, что Лермонтов ведь действительно был *пророк*, что такие вещи, как предсказание о России («Настанет год, России черный год, когда царей корона упадет...») и «Сон» («В полдневный жар...»), свидетельствуют о подлинном даре ясновидения, «второго зрения». Лермонтов обладал несомненной способностью видеть то, что скрыто от взоров обыкновенных людей. Но *что* именно и *как* он видел? Кто занимался вопросами мистики, знает, что мистический опыт, как об этом независимо друг от друга сообщают все пережившие его, такого рода, что передать его невозможно. Все мистики, усиливавшиеся познакомить других с сущностью своих экстазов, всегда намеренно прибегали к уподоблениям, символам, иносказаниям. И Лермонтов мучается сознанием бессилия выразить свои переживания, «рассказать толпе свои думы». Несоответствие между мыслью и словом тяготит более или менее всех великих поэтов: об этом — каждый по-своему — говорят и Гете, и Шиллер, и Тютчев, и Блок. Один лишь Пушкин — и в этом величайший и сильнейший из всех поэтов, потому что объективнейший, в том смысле что он целиком и без остатка погружается в общую жизнь, без рефлексий, без воспоминания даже о «жизни частной», «жертвой» которой ощущает себя Тютчев, — один Пушкин в своей *божественной* наивности никогда на это не жалуется. Но Лермонтов жалуется особенным образом: не на слабость только и ограниченность словесных средств, не только на непреодолимость стены, воздвигаемой принципом индивидуации, как Шиллер и Тютчев, но на свойство самих своих переживаний, не поддающихся передаче. В «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...» Лермонтов высказал приблизительно то же, что высказывали и Тютчев и Шиллер; но в других местах мы находим у него иного рода мысли, те, которые впоследствии с таким совершенством разовьет Блок в своем «Художнику» [8]. Его переживания мимолетны, их нельзя зафиксировать; его «демон» ему «покажет образ совершенства и вдруг отнимет навсегда»; та «чудная, тайная сила», которой «близость» он чувствует, дает себя знать лишь при условии *абсолютного* самососредоточения, лишь тому, «кто, *как в гробу*, в душе своей живет»; она постигается душою лишь совершенно непосредственно («...далекий путь, который измеряет жилец не взором, но душой»). Его мечты — «не ясны», его «образы» — лишены реальности в обыденном

значении (это — «предметы мнимой злобы иль любви», которые не походят «на существ земных»).

Поэтому «передать красоту» его видений «на бумагу» трудно: «Мысль сильна, когда размером слов не стеснена»; и свой поэтический дар он ощущает как муку и как проклятие: «От страшной жажды песнопенья пускай, Творец, освобожусь». С другой же стороны, в самом творчестве лежит освобождающая сила. Его «бред» преследует его, и только стихами он в состоянии от него «отделаться» *. Грандиозная, яркая, богатая, разнообразная символика Байрона явилась ему на помощь: она послужила ему как материал для оформления его собственной мечты. С *этой* точки зрения нет различия между Лермонтовым — учеником Байрона и Лермонтовым — самобытным поэтом: пользуется ли он словами и сюжетами, взятыми у Байрона, или же сочиняет «свои слова» — все равно: его *символы* символизируют всегда одно и то же — свое, особенное, единственное, лермонтовское. Никогда он не брал у Байрона его *слов* в их *символическом* значении; и вряд ли он когда-либо, как следует, *понимал* Байрона.

Всю его недолгую жизнь его занимали, собственно говоря, две темы, те, которые конденсированы в «Ангеле» и в «Сне»: тема смерти и тема «другого мира». Все его произведения так или иначе группируются вокруг этих двух центров, где его внутренний мир отразился с наибольшей отчетливостью, простотой и наглядностью.

Лермонтов сам, с не оставляющей ничего желать определенностью, выразил особенности своей «ориентации» по отношению к миру в образе сокола, сидящего поздней порою на морской скале:

Хоть недалеко и блестят
Ветрила бедных челноков, —
Движенье дальних облаков
Следит его прилежный взгляд [11].

Отсюда его манера сравниванья. У Лермонтова своя точка зрения и свои мерки. Среди нас он занимает положение дальнозоркого среди близоруких: он видит отдаленное отчетливее,

---

* «Сашка» [9]. Ср. «Толпе» [10]:

Мои слова печальны, знаю.
Но смысла их вам не понять;
Я их от сердца отрываю,
Чтоб муки с ними оторвать.

нежели близкое, и «потустороннее» отчетливее, чем «посюстороннее»: «заиграл румянец на щеках, как радуга в вечерних облаках»; «раздвинул тучи месяц золотой, как херувим духов враждебных рой». На окружающее, близкое, видимое другими, он *слеп*; и не случайно одно из самых значительных по своему символическому смыслу его стихотворений («Хомутовой») построено на теме *слепца* (поэта Козлова): «...он вас не зрел, но ваши речи, *как отголосок* юных дней, при первом звуке новой встречи его встревожили сильней».

Отдаляясь от этого, тесного для него («мир земной мне тесен») мира, возвышаясь над ним, он видит его в перспективе; ему открываются грандиозные видения смены эпох, исторических и космических («Спор», «Азраил»: «Все умирает, все проходит. Гляжу, за веком век уводит толпы народов и миров»); он прозревает путь к «неведомой земле» («на площади пустынной, как чудный путь к неведомой земле, лежала тень от колокольни длинной», «Сашка»); он ждет смерти, чтобы увидеть «новый мир» («но я без страха жду довременный конец: давно пора мне мир увидеть новый»), который он уже предвкушает в своем воображении («в уме своем я создал мир иной и образов иных существованье»). Там его родина, та родина, которую сквозь туман провидит Мцыри, о которой говорит ему «тайный голос». <...>

Лермонтов был в нашей поэзии первым подлинным представителем и выразителем мистической религиозности. Наша поэзия дала начиная с Ломоносова немало образцов искренней и глубокой религиозности, но это была религиозность в рамках церковности; или же это была религиозность в смысле рационалистического признания объективного существования «иного мира», или же, наконец, в смысле тоски по этому миру, стремления прорваться в него, постигнуть его, прикоснуться к нему. Лермонтов был первым, у которого касание иного мира было не предметом стремлений, а *переживанием*, который в мистическом опыте посетил этот мир, который не просто *знал* о нем, но непосредственно ощутил его объективную реальность. Но своего мистического пути он не прошел до конца. Он знал, что рано умрет, он шел к смерти, но она и смущала его, и была страшна ему. И жизнь, от которой он стремился уйти, этот мир, сосредоточенный в «Ней», еще был дорог ему и не отпускал его.

Одна лишь дума в сердце опустелом —
То мысль о ней... О! далеко она,

И над моим недвижным, бедным телом
Не упадет слеза ее одна!..[12]

Эти колебания на избранном мистическом пути составили *его* трагедию. Как истинный поэт, Лермонтов искал ее разрешения в поэзии. И ему gab ein Gott zu sagen, was er leidet*[13]. То успокоение, которое он не мог обрести в мистическом опыте, он нашел в символическом воспроизведении этого опыта. Он не был бы великим поэтом, если бы это воспроизведение не было *ценнее* самого опыта: ценнее в том смысле, что в поэтическом воспроизведении, в этих поистине божественных стихах сам опыт кажется совершенным и полным. Те звуки рая, «звуки небес», которые он силился воскресить в своей памяти и которые для него слишком часто заглушались скучными песнями земли, — эти звуки для каждого, умеющего слушать, раздались в его стихах. Здесь мы вступаем в область, постороннюю науке. В абсолютно прекрасном есть нечто непосредственно убедительное, аксиоматическое и потому подлежащее не доказыванию, а только констатированию.

Я, матерь Бож*ия*, ныне с мо*лит*в*ою*
Пред тв*ои*м образом, *я*рким с*ияние*м,
Не о спасен*ии*, не перед битв*ою*,
Не с благодарность*ю* иль пока*яние*м;

Не за св*ою* мо*лю* душу пустынну*ю*,
За душу странника, в свете безродного,
Но *я* вручить хочу деву невинну*ю*
Тепл*ой* заступнице мира холодного.

Окружи счаст*ие*м счасть*я* дост*ой*ну*ю*,
Да*й* *ей* сопутников, полных вниман*ия*,
Молодость свет*лую*, старость пок*ой*ну*ю*,
Сердцу нез*ло*бному мир упован*ия*.

Срок *ли* приб*ли*зится часу прощальному
В утро *ли* шумн*ое*, в ночь *ли* безг*ла*сну*ю*,
Ты воспр*ия*ть пош*ли* к *ло*жу печальному
*Лу*чшего анге*ла* душу прекрасну*ю*.

Необыкновенная, неподражаемая, невоспроизводимая *мягкость*, нежность этих слов, полнота любви, изливающаяся из них, обусловлена изумительным соответствием смысла с подбо-

* дал некий бог поведать, чем он страждет (*нем.*). — *Сост.*

ром звуков — обилием йотованных гласных и самых музыкальных сочетаний: *л* + гласный. То, что, напр<имер>, у Батюшкова — только внешне красиво, подчас несколько вяло, слащаво, монотонно, здесь в буквальном смысле слова *очаровательно*, потому что гармонирует со смыслом и с настроением. Это — небесная гармония. Не менее изумителен ритм целого — движение, почти безостановочное, с необыкновенно легкими, разнообразящими его замираниями в первых стопах (*не о спа/се́нии*); и начинает казаться, словно действительно слышишь молитвенные воздыхания ангелов и трепет их крыл. Так *подделать*, так *сочинить* — невозможно.

И все же — это только иллюзии. Небожители не поют и не играют. Ритм и музыка — порождение нашего несовершенства и неполноты наших экстазов. Абсолютная гармония — это абсолютная тишина. Лермонтов приблизился в «Молитве» к пределу совершенства и гармонии, о котором только в состоянии грезить человек; если бы он перешагнул его, поэзия бы исчезла. Его «Молитва» — молитва страдающего человеческого сердца. И не случайно здесь уже, в этой самой молитве, он разбивает тот ритм, который, будь он выдержан с полной строгостью, дал бы уже, благодаря своей отвлеченной закономерности, впечатление прекращения всякого движения. «Окружи́ / сча́стием / сча́стья дос/то́йную», — здесь уже нарушение правильности тонического стиха и переход к свободе стиха силлабического.

Так Лермонтов, великий поэт, потому что «плохой» мистик, доведя поэзию до пределов возможного в передаче потустороннего, отвлеченного, надземного, доведя ритм, движение во времени до предела совершенства в передаче вневременного, вечного, тем самым предопределил дальнейшую эволюцию русской поэзии — до ее возврата к исходной точке, от которой возможно идти далее лишь в двух направлениях: либо в сторону полного разложения поэзии, ее вытеснения прозою, либо в сторону открытия нового цикла, т. е. возврата к ямбу.

Попытаемся формулировать общие выводы. «Эволюция» и «творчество» не исключают друг друга. Рассматриваемые в отвлечении, явления русской поэзии слагаются в некоторый эволюционный ряд, т. е. смена их представляет собою известную закономерность в смысле последовательности раскрытия заложенных в духе и строе русского языка поэтических возможностей, причем процесс этого раскрытия завершается не ранее того, как все эти возможности оказываются исчерпанными. Но для самих поэтов не существовало никакой этого рода законо-

мерности. Решая те или иные поэтические задачи, они подчинялись не потребности способствовать «поступательному ходу поэзии», а иной, более благородной: найти подходящие символы для выражения работы своего духа. И если бы даже смену отраженных в величайших образцах русской поэзии мироощущений возможно было, в свою очередь, изобразить post factum в виде некоторого эволюционного ряда, то, во всяком случае, в получившемся при этом совпадении обоих рядов не было бы ничего, что бы свидетельствовало в пользу теории чистого эволюционизма, т. е. предначертанности и абсолютной закономерности развития русской поэзии. Развитие это шло «скачками» — и убедительнейшим доказательством этого является то, что поэтические новшества Лермонтова прошли незамеченными, почему и впоследствии его роль как обновителя русского поэтического языка была забыта.

До Пушкина Лермонтов вряд ли мог бы появиться. Но из этого не следует, что после Пушкина он обязательно *должен* был появиться. То, что русская поэзия проделала *известный определенный* круг развития, обусловлено духом и строем русской речи. То, что вообще она этот круг *проделала*, — есть *чудо*, каким является всякая индивидуальная жизнь.



Г. В. АДАМОВИЧ

Лермонтов

В духовном облике Лермонтова есть черта, которую трудно объяснить, но и невозможно отрицать, — это его противостояние Пушкину.

В детстве все мы спорили, кто из них «выше», поумнев, спорить перестали. Возникли другие влечения или пристрастия, да и отпала охота измерять то, что неизмеримо. Замечательно, однако, что и до сих пор в каждом русском сознании Лермонтов остается *вторым* русским поэтом, — и не то чтобы такое решение было внушено величиной таланта, не то чтобы мы продолжали настаивать на каких-нибудь иерархических принципах в литературе, — дело и проще, и сложнее: Лермонтов что-то добавляет к Пушкину, отвечает ему и разделяет с ним, как равный, власть над душами. Были у нас и другие гениальные стихотворцы, великие художники — Тютчев например. В последние десятилетия, со времен Владимира Соловьева, слава его выросла необычайно[1] и престиж его — особенно среди поэтов — стал высок исключительно. Случается даже иногда слышать мнение, что никто на русском языке таких стихов, как Тютчев, не писал, — и это почти правда. Почти — потому что рядом с ним все-таки стоит Пушкин. Это разные жанры мастерства, разные виды блеска и прелести. Пушкин чуть-чуть холоднее, Тютчев страстнее, расточительнее сердцем, но если говорить об «умении писать стихи», оба находятся на одном, не превзойденном у нас уровне. Отдельное, взятое вне всего остального текста, стихотворение Лермонтова при сравнении со стихотворениями пушкинскими или тютчевскими кажется просто беспомощным: все грубо, все преувеличенно подчеркнуто, везде риторика — словом, отдает Грушницким из «Княжны Мери». Правда, попадаются удивительные — как кто-то выразился, — «райские» строчки. Правда, стихи 40-го и 41-го годов

порой и полностью превосходны. Но Жуковский морщился и над ними и по-своему был прав[2].

Однако все современники Пушкина входят в его «плеяду», а вот Лермонтова туда никак не втолкнешь. Он сам себе господин, сам себе голова: он врывается в пушкинскую эпоху как варвар и как наследник, как разрушитель и как продолжатель, — ему в ней тесно, и, может быть, не только в ней, в эпохе, тесно, а в самом том волшебном, ясном и хрупком мире, который Пушкиным был очерчен. Казалось, никто не был в силах отнять у Пушкина добрую половину его литературных подданных, Лермонтов это сделал сразу, неизвестно как, с титанической силой, и, продолжай Пушкин жить, он ничего бы не мог тут изменить.

По-видимому, в самые последние годы Лермонтов сознавал свое место в литературе и свое предназначение. Но в январе 1837 года он едва ли о чем-либо подобном отчетливо думал. Однако на смерть Пушкина ответил только он, притом так, что голос его прозвучал на всю страну, и молодой гусарский офицер был чуть ли не всеми признан пушкинским преемником. Другие промолчали. Лермонтов как бы сменил Пушкина «на посту», занял опустевший трон, ни у кого не спрашивая разрешения, никому не ведомый. И никто не посмел оспаривать его право на это.

С тех пор у нас два основных — не знаю, как выразиться точнее, — поэта, два полюса, два поэтических идеала: Пушкин и Лермонтов. Обыкновенно Лермонтова больше любят в молодости, Пушкина — в зрелости. Но это разделение поверхностное. Существуют люди, которым Лермонтов особенно дорог; есть другие, которые без Пушкина не могли бы жить, — вечный разлад, похожий на взаимное отталкивание прирожденных классиков и прирожденных романтиков. Классицизм ищет совершенства, романтизм ищет чуда. Что-то близкое к этому можно было бы сказать и о Пушкине и Лермонтове и по этому судить, как глубока между ними пропасть, как трудно было бы добиться их творческого примирения.

Думая о Лермонтове, читая его, мы порой упускаем из виду то, что надо бы помнить всегда: умер он 27 лет. Как бы рано ни началось развитие, в 27 лет человек еще почти мальчик. По нашим теперешним, здешним понятиям, поэт такого возраста даже еще не «молодой», а просто какой-то литературный приготовишка. Лермонтов в пятнадцать лет писал с важностью о «промчавшейся юности», но именно эта важность и доказывает, насколько он еще был зелен. Кстати, для характеристики

лермонтовских представлений о возрасте любопытная цитата из «Княгини Лиговской»:

«Ей было двадцать пять лет. Она была в тех летах, когда еще волочиться за нею было не совестно, а влюбиться в нее стало трудно».

Двадцать пять лет! Что скажут на это наши барышни и дамы. Мы держим в руках «полное собрание сочинений» — и забываем, что это почти сплошь «проба пера», опыты, черновики, обещания — именно обещания, заставившие Белинского воскликнуть:

— О, это будет поэт с Ивана Великого![3]

Надо признать, что с чисто эстетической точки зрения обещания меньше пушкинских. У Пушкина уже и в лицее чутье было непогрешимо, вкус безошибочен. Но Пушкин, скажу еще раз, искал совершенства — и, ничуть не замыкаясь в какой-либо «башне из слоновой кости», не боясь жизни, не отступая перед ней, стремился создать в ней свой особый мир, упорядоченный и просветленный. У Пушкина есть стих, звучащий, кстати, почти по-лермонтовски:

И от судеб защиты нет![4] —

стих, который он как будто старался всем своим творческим делом опровергнуть. Оттого его гибель и кажется в истории России чем-то столь ужасным, что действительно защиты «от судеб» не нашлось, и, после того как исчез человек, своим гением поддерживавший веру в нее, все уже стало разваливаться, катиться под гору. Пушкин держал Россию и выронил ее; не знаю, чем другим, каким другим образом можно бы объяснить или иллюстрировать чудесное и вместе с тем пронзительно-грустное впечатление, производимое «Онегиным», особенно заключительными его главами — этим величайшим, конечно, пушкинским созданием. Рядом с ободряющим, успокаивающим голосом Пушкина голос Лермонтова сразу звучит гневно, жестко, сурово:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

Николай I получил эти стихи по почте с пометкой «призыв к революции»[5]. Он так и сам их оценил, в парадоксальном согласии с советскими истолкователями Лермонтова. Революция не революция, но призыв к мести и к открытой борьбе с какими-то темными силами — у Лермонтова, как и у Байрона,

имевшими несколько неясных имен: «свет», «толпа», «они», — звучал тут явственно. Пушкинский «золотой сон» был кончен.

У Лермонтова поразительна в стихах интонация, поразителен звук, а вовсе не тот тончайший подбор слов, которыми пленяют Пушкин и Тютчев. В лучшем случае Лермонтов бывает остер в выборе выражений, хотя и почти всегда склоняется к внешним эффектам. Но источник его вдохновения так глубок, сила напева так могуча, что после его стихов трудно вспомнить другие, которые не померкли бы рядом. Стихи эти, бесспорно, хуже пушкинских по качеству, но они не менее их значительны своим общим смыслом — вот что все чувствуют, как бы Лермонтова ни оценивали. В стихах этих есть какой-то яд, от которого пушкинский поэтический мир вянет, какой-то яд, от которого он распадается, и если не свершения, то стремления лермонтовской поэзии тянутся дальше пушкинской. И в детски-волшебном «Ангеле», и в зрелом «Договоре» — один и тот же внутренний строй, ни у кого не заимствованный, ни в какой школе не найденный.

Пускай толпа клеймит презреньем
Наш неразгаданный союз...[6]

Как будто ничего необыкновенного. Пушкин, пожалуй, не сказал бы «клеймит презреньем», избегая метафор вообще, а тем более стертых. Но замечательно вот что: поэт нас не забавляет, не прельщает — он с нами говорит серьезно, печально, будто глядя прямо в глаза, дружески без заискивания, сдержанно без высокомерия, искренне без слезливости, — и это-то и потрясает, это и потрясло когда-то всю Россию, никогда ничего такого до Лермонтова не слышавшую. Пушкин остался богом, Лермонтов сделался другом, наедине с которым каждый становился чище и свободнее. Пресловутая его «злоба» мало кого обманывала.

* * *

Если чтение и понимание Лермонтова дело нелегкое, хоть и необыкновенно заманчивое, необыкновенно благодарное, то потому, что он носил «маску» и хотел казаться не тем, чем был. Для метафизика его стихи и проза — материал в своем роде единственный, но не будем в этой статье касаться подобных тем. Несомненно, что Лермонтов всегда чувствовал себя окруженным врагами и, обороняясь, опасаясь выдать свою слабость, упорствовал в выбранной позе. Случалось ему и «махать

мечом картонным», после чего, как бы в припадке раскаяния, он произносил слова настолько глубокие и простые, что над книгой невольно протираешь глаза: тот ли человек написал это? Кто привык представлять себе Лермонтова «байроненком» или доморощенным демоном, пусть вспомнит «Люблю отчизну я...» Стихи неровные, как неровно все у Лермонтова. Начато не без декламации. А к середине, в пейзаже, в напеве, в эпитетах — «дрожащие огни печальных деревень» и другое, — звучит что-то непостижимо русское, с предчувствием знаменитых тютчевских «бедных селений»[7] и всего того, что в нашем искусстве по этой линии прошло. Как, когда, откуда гусарский офицер это взял? Как сочетал он это с «гордым мщением Творцу» и прочим пустозвонством? Бог его знает. Сдается только, что в доброй своей части «гордое мщение» было чем-то вроде тактического приема и что Лермонтов умер как раз тогда, когда донкихотствовать ему становилось скучно. Он искал своим силам иного применения, иного выражения.

В этом смысле необыкновенно ценен «Герой нашего времени». Что это, кстати, за чудо, этот «Герой»! Что за гениальная вещь! Ища какую-то справку, я раскрыл «Княжну Мери» и перечел повесть, казавшуюся мне все-таки чуть-чуть одеревенелой, слегка поблекшей, — перечел с изумлением, росшим с каждой страницей. О «Тамани» нечего говорить. «Тамань» стала в русской прозе образцом поэтической прелести: это ведь первый русский рассказ, в котором каждое слово пахнет морем, влагой, ночью, чем-то зеленым, южным, прохладным. Вспомним тоже, что до Лермонтова никто всего этого у нас не уловил. Но «Княжна Мери»? Тургенев поблек гораздо больше, весь Тургенев, со всеми своими идеальными девушками и лишними людьми. Печорин умен и душевно взросл, как никто. А вместе с тем какая безвкусица в его показном, наружном поведении, как он близок к своей карикатуре, Грушницкому, в нелепой интриге с бедной милой княжной! То, что писано для «райка», в представлении Лермонтова, наполненного насмешливыми недоброжелателями, почти простодушно в желании ошеломить и напугать, а все другое так верно, так проницательно и так чудесно сказано, что до Льва Толстого никому у нас и не снилось писать на такой высоте. (Конечно, Гоголь не в счет. Но Гоголь писатель фантастический, и насколько его реализм призрачен — именно при сопоставлении с истинным реалистом, Лермонтовым, и становится ясно.) Нельзя читать без волнения рассказ о дуэли Печорина, о его настроении перед поединком, который мог бы оказаться для него роковым; о его

чувствах, о его поездке верхом, на рассвете, к месту встречи; нельзя отделаться от впечатления, что Лермонтов рассказывает это о себе, заглядывая в будущее, оставляя нам какой-то незаменимый документ. От этих страниц мысль сама собой переносится к тому, о чем столько уже было сказано и что остается, однако, вечным предметом наших сожалений, упреков, догадок, раскаяний, сомнений: как же все так случилось, что ни *того,* ни *другого* в России не уберегли? Что внесли бы они — и тот и другой — в русскую сокровищницу, проживи они нормально долгую жизнь? Что было бы с русской литературой при их участии в ней во второй половине прошлого века? Кто сможет, может ли быть смыта их «праведная кровь»? Предмет для размышлений почти беспредметный, книга падает из рук, а когда принимаешься читать снова, понимаешь опять с новой силой, какое несчастье смерть того, кто ее писал.



Вяч. И. ИВАНОВ

Лермонтов

I

Лермонтов — единственный настоящий романтик среди великих русских писателей и поэтов прошлого века; этим он отличается от того, кого чтил «своим высшим солнцем и движущей силой» [1], от Пушкина, хотя всю жизнь и оставался его учеником не только в искусстве слагать стихи и мастерской пластике характеров своих повествований, но и в упорном преследовании высочайшей точности и простоты слога вообще и строгой наготы прозаического рассказа в частности; учеником он был гениальным и никогда только учеником, не дошедшим, однако, по крайней мере в лирических произведениях, до гармонии и совершенства творений учителя.

Пушкин, как казалось вначале, тоже примкнул к романтикам, но в действительности он никогда с романтизмом не отождествился, он, скорее, приспособился к новому модному течению, помогшему ему весьма кстати бежать от искусственных боскетов французского XVIII в. с его любезностями, остротами и художественными канонами, всем тем, что определяло первые литературные опыты молодого поэта. Да и искал он в произведениях иностранных новаторов прежде всего образцов новых форм, ритма, стиля, композиции и поэтической интонации, но отнюдь не новых путей жизни и мысли. У истинного романтика, коим был Лермонтов, все носило совсем иной характер. Погружаясь с юношеских лет в писания победившей школы, он узнавал в них, в силу некоего внутреннего предрасположения, свой собственный голос и нетерпеливо стремился сам выразить свои тайные терзания и невысказанные порывы.

II

Романтизм никогда не смог укорениться на русской почве. Исторические предпосылки, объясняющие его расцвет на Западе, не существовали на Востоке. Не было там прекрасных и смутных воспоминаний о средневековье, мистически и любовно преображенном памятью, в которых родились первые мечты и томления романтиков. Аскетический дух строгого византийского благочестия наполнял священным ароматом ладана мир, где жил еще не возмужалый народ: всякое страстное душевное влечение подвергалось обряду духовного очищения, всякое непосредственное душевное побуждение подлежало суду послушания и смирения; даже в поступках героических можно было сомневаться, если не было основания причислить свершивших их к лику святых как мучеников Христовых. Так становилась русская душа, веками бросаемая от крайности к крайности, разорванная между небом и пядью земли, между непоколебимой верой и темным соблазном абсолютного мятежа. И до сей поры русская душа еще слишком мистична или слишком скептична, чтобы удовлетвориться «путем средним», столь же отдаленным от божественной реальности, как и от реальности человеческой. А именно таково положение романтизма: солнце на высоте растапливает его восковые крылья, и земля, от которой он отрекся, хоть и не сумел отречься от своей земной тяжести, требует их снова к себе.

Как примирить такое душевное расположение с чисто романтическим настроением нашего поэта? Разве у него не русская душа? Сам он, с семнадцати лет ведомый ясным предчувствием великого будущего, бурной жизни и ранней смерти, пишет:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой...

Он противопоставляет свою душу (именно душу, как в русском тексте, а не «бьющееся сердце» [2]) душе британского барда и видит, что они непохожи, как непохожи души обеих наций; его существенная соприродность своему народу — вот залог глубокой самобытности песен, которые он слагал. Но, подобно тому как тень, отбрасываемая предметом, позволяет нам почти осязаемо почувствовать его конкретность, это признание поэта, искреннее и глубокое, может быть истинным до конца, только

если за ним последует Фаустово убеждение, достойное каждого настоящего романтика, о сожитии двух душ в одной груди[3]. Всю жизнь душа Лермонтова, раздвоенная и истерзанная, страстно искала, но никогда не достигала — гармонии, единства, цельности.

III

И все-таки он не обольщался, чувствуя внутреннюю связь со своим народом: об этом свидетельствует единодушный восторг, с которым были сразу приняты первые звуки его проникновенного, ему одному присущего голоса, то вибрирующего от сдержанной страсти, то холодного и презрительного, то нежного, ласкового, завораживающего; это мгновенное влюбленное признание утвердилось в течение времени, и слава поэта разрослась и окрепла, как могучий дуб. За сто лет, протекших со дня роковой дуэли, ей не повредили перемены в идеях века и эстетических оценках. Стихи его запечатлелись в памяти поколений, и до сих пор продолжается их таинственное чарование, как магическое чудо, как если бы они подчас смешивались с далеким пением духов.

Лермонтов не оставил после себя школы, потому что у него не было нового принципа поэтической формы, которому могли бы научиться слагатели стихов, не было у него и завета для восторженных и тщетно ищущих пути поэтов, стремящихся стать творцами или предвестниками нового мира. Но это не помешало главному протагонисту его прозаического шедевра, иронически названного «Героем нашего времени», пронзенному ледяным отчаянием Печорину, вновь воплотиться в образе — правда, сильнее рефлектирующего и страшного — Ставрогина[4]. Лермонтов вначале решил состязаться с поэтами, вдохновляемыми теми же романтическими идеалами, но вскоре остался один на один со своею мыслию и вызвал из глубин своего *я* мир странно и почти угрожающе отъединенный, как сумрачный замок посреди моря, и мир этот благодарная нация причислила к сокровищам своего духовного наследия.

IV

Его любовь к родине напряженна, строга, прозорлива. Сам он в своих меланхолических размышлениях называет ее

«странной». Ему свойственно различать в основе каждой душевной привязанности катулловскую дихотомию: odi et amo[5] (ненавижу и люблю). Никакой силе свыше, никакой власти он не подчинялся без долгого и упорного борения. В своих сердечных переживаниях на смену влюбленному мечтателю тотчас является беспощадный наблюдатель обнаженной и ничем не прикрашенной действительности; он наносит сам себе все новые раны после многих мучительных разочарований. «Странная» любовь к родине также полна противоречий, отражающих — и это их положительная сторона — противоречивые порывы русского характера и русской судьбы. Лермонтов признается, что ему совершенно безразличны честь прежних сражений и недавних побед отчизны и «слава, купленная кровью»:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Дрожащие огни печальных деревень...

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топотом и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Лирические признания, правда, открывают многое, но не связывают и легко могут быть опровергнуты. Когда элегический тон поэту надоедает, он становится горячим ревнителем величия или даже экспансии империи. Образ жизни его также не соответствует его воззрениям. Безупречный армейский офицер, храбрый воин, он во всеуслышание говорит о своей ненависти к войне, но с наслаждением, с опьянением бросается в кровавые стычки и сражения кавказских походов. Он громко провозглашает свою любовь к свободе, но не желает связывать себя дружбой с вольномыслящими либералами. Он ненавидит крепостное право, которое позорит народ, презирает порабощение всех сословий под ярмом тупого полицейского деспотизма, он предсказывает «черный год» страшной революции, которая низвергнет царский трон[6]. Но он отнюдь не восхищен принципами 1789 года и холоден к левым гегельянцам. Он не скрывает своих симпатий к монархическому строю; он высоко ценит настоящее родовое дворянство, не порабощенное, не порабощающее; он поддерживает славянофилов в их критике Запада. В области религии этот мятежник иной раз находит слова, вы-

ражающие горячие и умиленные порывы к Богу в традиционных формах православного благочестия.

Замкнувшийся в себе, разочарованный, отрицатель всех норм — из презрения к своему окружению и ненависти к временам упадка, в которых ему приходится жить, — он громко сожалеет об оторванности современного поэта от толпы и сравнивает его с дамасским кинжалом, хранящим «таинственный закал», испытанным в рукопашной битве, но давно уже ставшим «бесславным и безвредным», ценимым лишь за работу ювелира, украсившего его рукоять и ножны. Лишенный мужественности изнеженным и выродившимся веком, обесценившим его предназначение, приспособившись к веяниям времени, поэт проиграл свое первородство и отрекся от своего первообраза поэта-пророка, чьи песни, «как Божий дух», в былые дни заставляли содрогаться толпы, аэда, чей голос был нужен древней общине, «как чаша для пиров, как фимиам в часы молитвы... как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных».

Таковы были идеальные узы, связывающие с народом поэта, не без основания называвшего себя «изгнанником», узы тончайшие, сотканные из ностальгии и скорби о чем-то непоправимо утраченном, таковы были голоса, призывающие его, но недостаточно мощные, чтобы побороть чары одиночества, в котором пробуждалась, подымалась и взлетала другая душа его, непокоренная, душа без отчизны и без кормила, не связанная более ни с какой реальностью этого мира, неудержимая, как бури над снежными вершинами Кавказа, неприкаянная душа, парящая между небом и землей, как демон, и, как он, погруженная в созерцание своих бездн.

V

Духовное отъединение, питаемое двойной обидой: тайной — на Бога, открытой — на человеческое стадо, во имя высшего достоинства Человека, униженного Божественным гневом и преданного тварью, — в этом замкнутом круге бился пленник собственной безумной гордости.

Откуда такое страшное мировоззрение? В нем выявлена рефлексия поэта над обуявшими его чувствами, выраженная в образах, навеянных древними, но еще живыми мифами манихейских апокрифов. Рефлексия эта — прямое последствие психологического переживания, истолковать которое до конца мы

никогда не сможем. За высокими и напыщенными словами о мировой скорби таилась — замурованная в глубинах бессознательного *я* — какая-то просто человеческая обида, незажившая рана, нанесенная самолюбию, оскорбление неотмщенное, вынужденное отречение; возможно, как это ни парадоксально, что титаническая гордыня была не чем иным, как подсознательным недоверием к себе, против которого поэт неустанно, но тщетно боролся. Как бы то ни было, люциферический соблазн (ибо так называл его поэт, признавая себя соблазненным[7]) бросил тень на жизнь его еще до того, как его разум научился пользоваться всеми тонкостями диалектики. Темное внутреннее волнение, тоска души, отягощенной и бунтующей, опередила все литературные влияния: прежде чем юноша прочел «Каина», он уже имел на устах готовое «да» на все вызывающие софизмы байроновских мятежников.

VI

Своевольный, всепоглощающий порыв души, замкнутой в своем одиночестве, расторгнуть узы, связывающие ее с другими людьми, русской психологии не свойственен, если он не следствие окончательной и безнадежной потери веры. Народная фантазия воплощает такое душевное состояние в образе сказочного царя, который «ни Бога не боялся, ни людей не стыдился». То же изображает и Достоевский в «Преступлении и наказании», внимая голосу народа, убежденного в том, что тот, кто отошел от христианской общины, гонимый нечистой совестью, отошел и от Бога. Описанный в романе честолюбивый нигилист-отрицатель — представитель того безусловного мятежа, который является отрицательным полюсом религиозного рвения его нации. Но не таков наш надменный романтик, восстающий, как бунтующий вассал, против небесного Царя, коего он признает и коему он бросает вызов.

Такое чрезвычайное утверждение самостоятельного *я* — явление векового индивидуализма Запада: в XIX в., несмотря на славу Байрона, он уже казался устарелым. Владимир Соловьев ошибался, пытаясь усмотреть его родство с постулатом Сверхчеловека[8], построенным Фридрихом Ницше на предпосылках биологической эволюции, видимой через экстатическое безумие атеиста Кириллова, героя «Бесов», весьма существенного для уяснения смысла романа: если нет больше Бога — утверждает он, — человек сам должен стать богом. Обе концепции

противоречивы: одна направлена в будущее, где восходящая линия развития homo sapiens неминуемо приведет его к вожделенной вершине: другая — духовная, обращена в прошлое и ищет восстановить в первоначальном достоинстве падшего полубога, человека. Ибо, как бы ни были значительны ошибки человеческой гордости, неоспоримая заслуга поэта в том, что в эпоху позитивизма он стал одним из самых убежденных защитников онтологической ценности человеческой личности. Но не на скудном незнании человеческой немощи основана гордость романтика; и поэтому на суде над нашим поэтом надлежит назначить защитником с Божьей стороны Паскаля: «La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable... Toutes ces misères-là prouvent sa grandeur. Ce sont les misères de grand seigneur, les misères d'un roi dépossédé» *[9]. Увы, в уязвленной душе даже это высокое чувство становится богохульным.

VII

Многие автобиографические указания в набросках и незаконченных произведениях показывают, что ненависть поэта и бегство в воображаемые миры восходят к самым первым проявлениям мысли рано развившегося угрюмого отрока.

«...Добро и зло он начал понимать; но, верно, по врожденному влеченью, имел большую склонность к разрушенью. ... С гордой был рожден душою и желчного сложенья... он не склонял и после головы, умел он помнить, кто его обидел... До времени отвыкнув от игры, он жадному сомненью сердце предал, и, презрев детства милые дары, он начал думать, строить мир воздушный и в нем терялся мыслию послушной. Он был рожден под гибельной звездой, с желаньями безбрежными, как вечность. Они так часто спорили с душой и отравили лучших дней беспечность. Они летали над его главой, как царская корона; но без власти венец казался бременем... О, если б мог он, как бесплотный дух, в вечерний час сливаться с облаками, склонять к волнам кипучим жадный слух и долго упиваться их речами. В глуши степей дышать со всей природой одним дыханьем, жить ее свободой! О, если б мог он, в молнию одет,

* «Величие человека тем и велико, что он сознает себя немощным... Именно его немощи и подтверждают его величие. Это немощи власть имущего, немощи низложенного короля» (*фр.*). — *Сост.*

одним ударом весь разрушить свет! Но, к счастию для вас, читатель милый, он не был одарен подобной силой. Я не берусь вполне, как психолог... характер выставить наружу и вскрыть его, как с труфлями пирог. Пусть (скажут), что бесом одержим был (он) — я и тут согласен» [10].

«Но дух — известно, что такое дух! Жизнь, сила, чувство, зренье, голос, слух — и мысль — без тела — часто в видах разных; бесов вообще рисуют безобразных. Но я не так всегда воображал врага святых и чистых побуждений. Мой юный ум, бывало, возмущал могучий образ; меж иных видений, как царь, немой и гордый, он сиял такой волшебно-сладкой красотою, что было страшно... и душа тоскою сжималася — и этот дикий бред преследовал мой разум много лет» [11].

Не воображение впервые пробудило в Лермонтове романтика, но ему присущий необычный дар созерцать и осознавать мир. Искусство его представляется взгляду психолога как верхний пласт первоначального внутреннего переживания, в форме отчасти плоской и искаженной. Реальность, представшая ему впервые, была двулика: в ней виденное наяву и виденное в полусне следовало одно за другим и подчас смешивалось. Мальчик, постоянно и повсюду выслеживая знаки и приметы невидимых сил и их воздействия в каждом акте своего существования, жил — так он грезил — двойной жизнью, таинственно связанной с сверхъестественным планом бытия, готовым в ближнем будущем снизойти в земной мир. Когда же рассеялся утренний туман, у возмужалого поэта осталась склонность приписывать странные и неожиданные случаи жизни влиянию скрытых сил, и он называл это «фатализмом»; ему нравился восточный призвук этого двусмысленного понятия, во имя которого он любил вызывать судьбу. И как каждое непосредственное, напряженное и долго длящееся сосредоточение сил указывает на действие скрытых функций, которые стремятся таким образом выявиться, нас не удивляют в его жизни некоторые случаи несомненного прови́дения: достаточно вспомнить элегию, в которой он видит себя лежащим, смертельно раненным, с «свинцом в груди», среди уступов скал; несколько месяцев спустя трагическое видение осуществилось с предельной точностью [12].

VIII

Такое мироощущение, не имея само по себе никаких общих соответствий с эстетическими категориями, легко становится

романтичным, отражаясь в текучем зеркале фантазии. Фантазия многолика, как Протей, она послушно меняет свои образы и роскошно расцветает; мироощущение же неизменно свидетельствует лишь о том, что осознает, пока не угаснет. В другие времена Лермонтов стал бы провидцем или гадальщиком или одним из тех поэтов-пророков, чьей власти над толпой он завидовал. Они, верные, по его мнению, своему истинному предназначению, еще не торговали своими внутренними муками и восторгами, выставляя их на потеху равнодушной и рассеянной толпе. Современный поэт обречен на компромиссы и умолчания, ему недостижимо созвучие слагаемых им песен с голосами, наполняющими его душу, оракулами темными и невнятными вдохновляющего их божества: посмел бы он привести на пошлый пир свою высокую, неистовую, обуянную силой бога подругу? Чернь аплодирует или освистывает поэта, как комедианта; печальное ремесло! Лучше расточить жизнь в беспечных делах, растратить в низменных усладах, опрокинуть в один миг отравленный кубок! Разгневанный романтик бросает в лицо светской черни «железный стих, облитый горечью и злостью»: facit indignatio versum *[13].

Ему в голову не приходит, что поэту, каким прорицал его ясный гений Пушкина, после эпохи древних поэтов-пророков дано новое призвание, иное, но не менее священное, более любимое музами, и это призвание — искусство. Знаменательно, однако, что русский неоромантик первых десятилетий XX в., Александр Блок, называет «адом искусства»[14] судьбу вдовствующего поэта-провидца, обреченного после того, как замолкли откровения первых дней, отражать в своих произведениях disjecta membra **[15] мира, сорвавшегося с петель и расколовшегося, многоцветного, но потерявшего единство и высший смысл.

С этой точки зрения можно определить лермонтовский романтизм как разрыв между двумя потенциями поэта или, вернее, как преобладание одной из них, ведущей к выражению непосредственному, над другой, стремящейся к объективации представляемого. Против такого преобладания восстает, как реакция, третий элемент — элемент реализма. И в спокойном и холодном свете реалистической прозы в Лермонтове неожиданно проявляется большой рассказчик, мастерски владеющий сильным и гармонически уравновешенным повествовательным

* негодование рождает стих (*лат.*). — *Сост.*

** разрозненные члены (*лат.*). — *Сост.*

стилем, острый наблюдатель жизни, знаток человеческого сердца. Романтическая смутность и зыбкость не до конца побеждены и не полностью скрыты; остались, как родовые приметы, только некоторая фрагментарность изложения и кое-где беглая усмешка горькой иронии.

IX

Как ни приглушено и ни сглажено присутствие сверхъестественного в поэзии Лермонтова (за исключением, конечно, мифа о Демоне), все же всякий, кто отдается ее чарам, чувствует, что мир ее таинственно оживлен, что звучат в нем голоса и гармония как смутное эхо только что замолкнувшей музыки: как если бы приближение любопытного слушателя спугнуло стаю крылатых прислужников Ариэля, проворную компанию невидимых помощников ткача таинственных сновидений, которые лишь частично могут воплотиться в человеческой речи. Точно песнь поэта сопровождает и поддерживает хор дружных духов, с которыми певец живет в тайном и нерушимом союзе.

Только английская поэзия производит иногда такое впечатление; в ее воздушных отзвуках чуткий слушатель до сих пор узнает старое наследие анимизма и магии кельтов. Как могли эти мотивы снова прозвучать в мелодиях русского поэта нашего времени? И все же, когда он, утомленный превратностями и разочарованиями человеческой жизни, мечтает навеки забыться благодатным сном, нежно убаюкиваемый неустанным приливом жизненных сил под сказочным дубом, вечно зеленым, любовно шумящим — не вызывает ли он магически в нашем воображении космическое древо друидов?

Род Лермонтовых, шотландского происхождения, поселился в России в семнадцатом веке, но никогда не забывал о своей славе в Средние века, когда после междуусобных распрей между Малькольмом и Макбетом в XI в. он стал богатым и могущественным. Молодой поэт мечтал обернуться вороном, чтобы посетить развалины замков на туманных горах и забвенные могилы заморских предков. Один из них, Томас Лермонт или Лирмонт — Learmont — владелец замка Эрсельдоун, близ города и монастыря Мельроз на южной границе Шотландии, снискал в XIII веке большую славу как стихотворец и провидец. Вальтер Скотт прославил его в поэме «Томас Рифмач» («Thomas the Rhymer»). Согласно легенде, он был еще мальчиком посвящен феями в искусство магии: он собирал народ вокруг

векового дерева и, сидя под ним, читал свои баллады и предсказывал будущее; так, предрек он внезапную смерть шотландского короля Альфреда III; когда его жизнь подошла к концу, он удалился, следуя двум белым оленям, посланным, чтобы принять его в царстве фей, и навсегда исчез с ними в лесах[16]. Владимир Соловьев думал, что русский поэт и его далекий предок имели тот же поэтический дар и ту же двойную таинственную жизнь. Действительно: и нашего поэта феи учили и с ним дружили сильфы.

X

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя...

Поэт грустит, отождествляя себя с угрюмым камнем, на мгновение обрадованным и снова возвращенным к прежней скорби. Потерял ли и он надежду найти успокоение и искупление в мимолетных ласках утешительницы-музы? Тяжелой тучей покрывали романтические призраки недоступные утесы лермонтовского одиночества; облака летели, опоясанные зарницами и молниями, а оно — одиночество это — было непоколебимо, замкнуто в своем, чуждом этому миру царстве, и казалось несоизмеримым ни с каким способом выражения. «Стих размеренный и слово ледяное»[17] не были способны дать выход сверхчеловеческому напряжению духа в освобождающее и очищающее творческое действие. Его искусство отказывалось точно выразить внутренний опыт и не обещало никакого очищения, катарсиса. Эстетическая ценность такого искусства, хоть и исполненного магической силы, очевидно, может оспариваться. Как оценивать форму, которая себя отрицает и рассеивается как тучка? Ведь совершенство и завершенность — это resplendentia formae *, как правильно декретировали схоластики, исследуя, в чем заключается ratio pulchri **[18]. Но, быть может, именно незавершенность составляет иррационально «меру красоты», то есть эстетическое начало романтизма?

Как бы то ни было, незавершенность была бы уклонением от некоей внутренней нормы творческого процесса, нормы непре-

---

* сияние формы (*лат.*). — *Сост.*

** основание красоты (*лат.*). — *Сост.*

ложной, пренебрежение которой лишило бы произведение присущего ему права существовать самому по себе, независимо от своего творца. Дело идет тогда о недостатке внутренней формы и ухищрения внешней формы тут не могут помочь. Но что такое эта внутренняя форма?

Как некоторые философские школы строго различали понятия natura naturans и natura naturata*, подобно тому и мы в искусстве отличаем форму созижденную, то есть само законченное художественное произведение — forma formata, и форму зиждущую, существующую до вещи как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель, εἴδωλον**, которую можно назвать forma formans, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей[19]. «Единая глыба мрамора», о которой говорит Микель-Анджело в своем знаменитом сонете, есть forma formata, которая «поверхностью своей передает идею (то есть зиждительную форму) великого мастера»[20]. Чем ближе forma formata к идее, ее предварявшей, тем совершеннее произведение искусства. И нет в произведении этом никакого другого «содержания», кроме той идеи, его зиждущей формы, forma formans, которая, прежде чем обнаружиться в слове или мраморе, в звуках или красках, уже духовно определяла всю полноту и целостность творящей художественной интуиции. И поэт, стремясь усовершенствовать свою лирику, то есть обессмертить ею мимоидущее мгновение выявлением его непреходящей ценности, должен жертвенно отречься от самого себя, чтобы потом вновь ожить в реальном инобытии, где он и обретет свой абсолютный образ, способный определять звучность песни.

В противоположность всему этому романтики, выше всего оценивающие непосредственность выражения, усвоили себе манеру обозначать зиждительную форму лишь некоторыми беглыми чертами и так и оставлять ее незаконченной и бездейственной или, еще хуже, просто-напросто подменять ее каким-нибудь аспектом своего собственного малого *я*; и *я* это проявляется в проекциях относительных и фрагментарных, которые, хоть они до известной степени поражают и трогают воображение слушателей, выражают лишь неопределенные пожелания и волнения этого, духовно еще не преобразованного *я*. Напротив, поэт себя забывший, ищущий красоту, которая его превос-

---

* природа созидающая <и> природа созданная (*лат.*). — *Сост.*

** образ, отображение (*греч.*). — *Сост.*

ходила бы, достигает с бо́льшим успехом той же главной цели — оставить миру свою новую, незаменимую весть. Поэты-субъективисты предпочитают распространять и интерпретировать голоса своего мутного омута вместо того, чтобы из настоящей глубины выуживать редкую жемчужину; но море, ревнивый страж своей тайны, выносит на берег лишь горькие волны, мокрые водоросли и разноцветные раковины.

XI

Кто стремится узнать истинный облик Лермонтова, не должен удовлетворяться тем немногим, что дано ему было сказать миру. Его стихи позволяют различить его черты, но не измерить могущество его духа. Его внутренний человек был больше, чем романтический стихотворец, и его немая печаль печальнее слышимых вздохов, хотя она и имела утешения более глубокие, чем те, которые дарили ему золотая тучка или чары духов песен. Посещали одинокий утес его, еще более недоступный, чем казался он сквозь тучи, но не владели им демоны, мгновенно обращавшиеся в бегство при появлении «божьей рати лучшего воина с безоблачным челом»[21], архангела Михаила, который неизменно слетал на вершину скалы всякий раз, как поэт призывал Пресвятую Деву.

Ибо был он верным рыцарем Марии. Милости Матери Божией в молитве, исполненной религиозного пыла и душевной нежности, он до конца жизни поручает не свою душу, покинутую и огрубевшую, но душу избранную и чистую девы невинной, безоружной перед злом мира. Ave Maria, ангельский привет Марии, является неистощимым источником благоговейного умиления и утешения.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная
Святая прелесть в них.

XII

Смутным и невысказанным остался значительный внутренний опыт поэта, который, воедино с культом Марии, мог бы во многом исправить и умирить его мрачное мироощущение, если бы не был опыт этот тотчас же истолкован романтически и тем

самым сослан в царство снов. Мы разумеем его раннее, еще неопределенное и колеблющееся интуитивное прозрение того космического начала, которое литераторы после Гете обычно стали называть Вечной Женственностью, употребляя слово столь же двусмысленное, как то понятие темное и неопределенное, которое оно должно было выражать, тогда как Новалис, обученный Яковом Беме[22], почитал мистическую сущность, явленную в конце «Фауста», под священным именем Девы Софии[23]. Идею Софии мы определяем по аналогии с тем, что было сказано выше об искусстве — как форму зиждущую, forma formans, вселенной в Разуме Бога.

Не знал охваченный восторгом отрок, кем было то сияющее видение, которое любил он, исходя в слезах, когда на закате солнца в осеннем парке его семейного гнезда предстала ему Неведомая

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Поэт сравнивает воспоминание это с островком, который «безвредно средь морей цветет на влажной их пустыне», на пустыне океана прошлого. И добавляет, что за все годы его не разрушили «бури тягостных сомнений и страстей». Страсти, конечно, могли бы омрачить это лучезарное воспоминание, но причем тут сомнения? Не полагал ли поэт, что Представшая была лишь «созданием его мечты»? Он увидел ее в вечерний час опоясанную утренней зарей, это указывает, скорее, на морок воображения. Десятилетием ранее этой элегии, сочиненной в 1840 году, написаны стансы, слегка запинающиеся, воспевающие некую «Деву Небесную»[24]; в этих стихах, помимо воспоминания о 34-м сонете Петрарки на смерть Лауры («...levommi il mio pensier»*[25]) вновь оживает изумление отрока, пораженного и умиленного явлением красоты мира иного, лазурным взором, отражающим свет «третьего неба», улыбкой привета и вместе укора, как близкое дыхание божества. Полвека спустя Владимир Соловьев, рассказывая о видении своем в египетской пустыне, описывает глаза и улыбку той, которую он зовет Софией, словами Лермонтова, выше приведенными[26].

Но, конечно, все сказанное не подтверждало бы софианское истолкование данной элегии, если бы некоторые стихи «Демо-

---

* «...восхи́тила мой дух» (*ит.*). — *Сост.*

на» и анализ основного мифа поэмы не вызывали в памяти образ библейской Премудрости Божией.

XIII

Некоторые стихи «Демона» звучат, точно далекое эхо Книги Притчей. Говорит Премудрость:

Господь имел меня началом пути Своего,
прежде созданий Своих, искони;
от века я помазана,
от начала, прежде бытия земли.
Когда Он уготовлял небеса, я была там,
когда Он проводил круговую черту по лицу бездны,
когда утверждал вверху облака,
когда укреплял источники бездны[27].

А вот что Демон говорит Тамаре:

В душе моей, с начала мира,
Твой образ был напечатлен,
Передо мной носился он
В пустынях вечного эфира.

Премудрость то или не премудрость — поэт хочет отобразить идею Женственности, предсуществовавшую вселенной. Демон, еще жилец неба, не мог удовлетвориться радостью рая, потому что не находил это женское существо у духов блаженных — даже им оно не было открыто, — но он ощущал его присутствие, сокрытое в лоне Бога. Он один понимает истинную сущность, неведомую ценность той, которую любит, ибо он один владеет знанием вещей и предугадывает Премудрость еще неявленную. Мир ему представляется пустынным, бездушным, нестройным без нее, потому что она одна доводит его до совершенства и учит души радоваться красоте вещей. Премудрость ведь говорит:

Тогда я была при Нем художницею,
и была радостию всякий день,
веселясь перед лицем Его во все время,
веселясь на земном круге Его,
и радость моя была с сынами человеческими[28].

В единении с нею, владея ею, Демон достиг бы полноты, ему недостающей, и даже примирился бы с Творцом, который ревниво держит ее в своей власти. В единении с ним, князем мира сего, она стала бы истинною царицею мира, и ее прежнее жи-

лище (Притчи, 9, I: «Премудрость построила себе дом») показалось бы ей мрачным в сравнении с тем, которое воздвиг бы он для нее. К тому же она нашла бы самое себя, какою была до своего смиренного и преходящего земного воплощения. (Так и в мистических мечтаниях Новалиса умершая девушка, бывшая его невестой, и именовавшаяся Софией, отождествляется с Софией Небесной.) Истолкованный таким образом миф перестает быть наивным, бессвязным, противоречивым, и воистину сатанинским оказывается страстное стремление Демона вырвать палладиум всемогущества — Премудрость Божию — из рук Творца.

Всем сказанным вовсе не доказывается, что понятие Софии Лермонтов взял из Библии, но образ Премудрости в какой-нибудь из своих многих метаморфоз в различных мифологиях несомненно пребывал перед поэтом. Литература той эпохи нередко занималась этим вопросом, а он всегда живо интересовался мистериософскими умозрениями. Несомненно, что с начала христианской эры ни одной женской сущности не приписывалось извечного бытия — ab aeterno, — кроме как той одной, неизменно пребывающей в своем единстве и в своем недостижимом бытии, той, которую мы знаем под разными именами, символами, космогоническими обозначениями: Хохма кабалистов, Ахамот гностиков, Дева Света мандеев, мистическая Роза суфийской поэзии и европейских средневековых легенд.

XIV

Романтические элементы лермонтовского творчества принадлежат западным влияниям; но есть и другие черты его сложной личности, тесно связывающие его с вековым духовным развитием его народа, глубоко проникнутого духом восточной мистики, главным образом мистики Платоновой. Платонизмом можно признать forma mentis* поэта, выявляющуюся всякий раз, как буря страстей не смущает его чистого созерцания. Мы подразумеваем под платоническим духовным складом, разумеется, не принадлежность к философскому учению, о котором Лермонтов не имел точного представления, но врожденный дар видеть вокруг всех вещей как бы излучение вечной

---

* форму мышления (*лат.*). — *Сост.*

идеи. Другими словами, угадывать universalia ante rem *. Прекрасное стихотворение «Ангел» — вздох тоскующей души, помнящей песнь ангела, несущего ее в мир, — свидетельствует, что семнадцатилетний автор был практически уже посвящен в учение о предсуществовании и анамнезисе. Миф «Демона», как мы пытались это показать, основан на внутреннем созерцании архетипа Небесной Девы, рожденной «прежде всех век» — ab aeterno. Таким образом, и Лермонтов, причастный к общему национальному наследию, косвенно входит в род верных Софии. Для всякого типично русского философа она, говоря словами Владимира Соловьева, является теандрической актуализацией всеединства[29]; для всякого мистика Земли русской она есть совершившееся единение твари со Словом Божиим, и, как таковое, она не покидает этот мир и чистому глазу видна непосредственно. Лермонтов был весьма далек от понимания таких вещей, но в каком-то смысле предчувствовал их вместе с народом своим. Наиболее своеобразное творчество русского гения начиная с XI века есть создание изобразительных типов Божественной Премудрости, представленной на фресках и иконах ниже сферы Христа и выше сферы ангелов в образе крылатой царицы в венце.



* идеи прежде вещей (*лат.*). — *Сост.*



В. В. НАБОКОВ

Предисловие к «Герою нашего времени»

1

В 1841 году, за несколько месяцев до своей смерти (в результате дуэли с офицером Мартыновым у подножия горы Машук на Кавказе), Михаил Лермонтов (1814—1841) написал пророческие стихи:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснилися кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне,
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей[1].

Это замечательное сочинение (в оригинале везде пятистопный ямб с чередованием женской и мужской рифмы) можно было бы назвать «Тройной сон».

Некто (Лермонтов или, точнее, его лирический герой) видит во сне, будто он умирает в долине у восточных отрогов Кавказских гор. Это Сон 1, который снится Первому Лицу.

Смертельно раненному человеку (Второму Лицу) снится, в свою очередь, молодая женщина, сидящая на пиру в петербургском, не то московском особняке. Это Сон 2 внутри Сна 1.

Молодой женщине, сидящей на пиру, снится Второе Лицо (этот человек умирает в конце стихотворения), лежащее в долине далекого Дагестана. Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе.

Витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман Лермонтова «Герой нашего времени».

В первых двух — «Бэла» и «Максим Максимыч» — автор или, говоря точнее, герой-рассказчик, любознательный путешественник, описывает свою поездку на Кавказ по Военно-Грузинской дороге в 1837 году или около того. Это Рассказчик 1.

Выехав из Тифлиса в северном направлении, он знакомится в пути со старым воякой по имени Максим Максимыч. Какое-то время они путешествуют вместе, и Максим Максимыч сообщает Рассказчику 1 о некоем Григории Александровиче Печорине, который, тому лет пять, неся военную службу в Чечне, севернее Дагестана, однажды умыкнул черкешенку. Максим Максимыч — это Рассказчик 2, и история его называется «Бэла».

При следующем своем дорожном свидании («Максим Максимыч») Рассказчик 1 и Рассказчик 2 встречают самого Печорина. Последний становится Рассказчиком 3 — ведь еще три истории будут взяты из журнала Печорина, который Рассказчик 1 опубликует посмертно.

Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых. В первом рассказе Печорин находится от читателя на «троюродном» расстоянии, поскольку мы узнаем о нем со слов Максима Максимыча, да еще в передаче Рассказчика 1. Во второй истории Рассказчик 2 как бы самоустраняется, и Рассказчик 1 получает возможность увидеть Печорина собственными глазами. С каким трогательным нетерпением спешил Максим Максимыч предъявить своего героя в натуре. И вот перед нами три последних рассказа;

теперь, когда Рассказчик 1 и Рассказчик 2 отошли в сторону, мы оказываемся с Печориным лицом к лицу.

Из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта. Этот путешественник — Лермонтов, а не Печорин. Пять рассказов располагаются друг за другом в том порядке, в каком события становятся достоянием Рассказчика 1, однако хронология их иная, в общих чертах она выглядит так.

1. Около 1830 года офицер Печорин, следуя по казенной надобности из Санкт-Петербурга на Кавказ в действующий отряд, останавливается в приморском городке Тамань (порт, отделенный от северо-восточной оконечности полуострова Крым нешироким проливом). История, которая с ним там приключилась, составляет сюжет «Тамани», третьего по счету рассказа в романе.

2. В действующем отряде Печорин принимает участие в стычках с горскими племенами и через некоторое время, 10 мая 1832 года, приезжает отдохнуть на воды в Пятигорск. В Пятигорске, а также в Кисловодске, близлежащем курорте, он становится участником драматических событий, приводящих к тому, что 17 июня он убивает на дуэли офицера. Обо всем этом он повествует в четвертом рассказе — «Княжна Мери».

3. 19 июня по приказу военного командования Печорин переводится в крепость, расположенную в Чеченском крае, в северо-восточной части Кавказа, куда он прибывает только осенью (причины задержки не объяснены). Там он знакомится со штабс-капитаном Максимом Максимычем. Об этом Рассказчик 1 узнает от Рассказчика 2 в «Бэле», с которой начинается роман.

4. В декабре того же года (1832) Печорин уезжает на две недели из крепости в казачью станицу севернее Терека, где приключается история, описанная им в пятом, последнем, рассказе — «Фаталист».

5. Весною 1833 года он умыкает черкесскую девушку, которую спустя четыре с половиной месяца убивает разбойник Казбич. В декабре того же года Печорин уезжает в Грузию и в скором времени возвращается в Петербург. Об этом мы узнаем в «Бэле».

28 Зак 3178

6. Проходит около четырех лет, и осенью 1837 года Рассказчик 1 и Рассказчик 2, держа путь на север, делают остановку во Владикавказе и там встречают Печорина, который уже опять на Кавказе, проездом в Персию. Об этом повествует Рассказчик 1 в «Максиме Максимыче», втором рассказе цикла.

7. В 1838 или 1839 году, возвращаясь из Персии, Печорин умирает при обстоятельствах, возможно, подтвердивших предсказание, что он погибнет в результате несчастливого брака. Рассказчик 1 публикует посмертно его журнал, полученный от Рассказчика 2. О смерти героя Рассказчик 1 упоминает в своем предисловии (1841) к «Журналу Печорина», содержащему «Тамань», «Княжну Мери» и «Фаталиста».

Таким образом, хронологическая последовательность пяти рассказов, если говорить об их связи с биографией Печорина, такова: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч» [2].

Маловероятно, чтобы в процессе работы над «Бэлой» Лермонтов уже имел сложившийся замысел «Княжны Мери». Подробности приезда Печорина в крепость Каменный Брод, сообщаемые Максимом Максимычем в «Бэле», не вполне совпадают с деталями, упомянутыми самим Печориным в «Княжне Мери».

Во всех пяти рассказах немало несообразностей, одна другой примечательнее, однако повествование движется с такою стремительностью и мощью, столько мужественной красоты в этой романтике, от замысла же веет такой захватывающей цельностью, что читателю просто не приходит в голову задуматься, из чего, собственно, русалка в «Тамани» заключила, что Печорин не умеет плавать, или почему драгунский капитан полагал, что секунданты Печорина не найдут нужным принять участие в заряживании пистолетов. Положение, в каком оказывается Печорин, вынужденный в конце концов подставить лоб под дуло пистолета Грушницкого, могло бы выглядеть куда как нелепо, если забыть о том, что наш герой полагался отнюдь не на случай, но на судьбу. Об этом совершенно недвусмысленно говорит последний и, надо сказать, лучший рассказ — «Фаталист», важнейшая сцена которого также построена на предположении, заряжен пистолет или не заряжен, и в котором между Печориным и Вуличем происходит как бы заочная дуэль, где все предуготовления к смерти берет на себя не фатоватый драгунский капитан, но сама Судьба.

Особая роль в композиции книги отведена подслушиванию, составляющему столь же неуклюжий, сколь и органичный эле-

мент повествования. Что касается подслушивания, то его можно рассматривать как разновидность более общего приема под названием случайность; другой разновидностью является, например, случайная встреча. Всем ясно, что автор, желающий сочетать традиционное описание романтических приключений (любовные интриги, ревность, мщение и тому подобное) с повествованием от первого лица и не имеющий при этом намерения изобретать новую форму, оказывается несколько стесненным в выборе приемов.

Эпистолярный роман восемнадцатого века (в котором героиня писала своей наперснице, а герой — старому школьному приятелю плюс всевозможные вариации) уже набил такую оскомину во времена Лермонтова, что едва ли он мог избрать этот жанр; а с другой стороны, поскольку наш автор был озабочен прежде всего тем, как двигать сюжет, а вовсе не тем, как разнообразить и шлифовать его, маскируя механику этого движения, то он и прибегнул к очень удобному приему, позволяющему Максиму Максимычу и Печорину, подслушивая и подсматривая, оказываться свидетелями тех сцен, без которых фабула была бы не вполне ясна или не могла бы развиваться дальше. В самом деле, автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, что читатель уже не воспринимает его как странные капризы случая и едва обращает внимание на эти почти житейские проявления судьбы.

В «Бэле» подслушивание имеет место трижды: Рассказчик 2 слышит из-за забора, как мальчик уговаривает башибузука продать ему коня; позднее он же подслушивает сначала под окном, а затем под дверью два решающих объяснения между Печориным и Бэлой.

В «Тамани» Рассказчик 3, стоя за выступающей скалой, слышит разговор девушки и слепого, дающий понять всем заинтересованным лицам, включая читателя, что речь идет о контрабанде; то же лицо, используя другой наблюдательный пункт, утес над берегом, становится свидетелем заключительного разговора контрабандистов.

В «Княжне Мери» Рассказчик 3 подслушивает или подсматривает ни много ни мало восемь раз, что позволяет ему постоянно быть в курсе событий. Из-за угла галереи он наблюдает, как Мери поднимает стакан, уроненный беспомощным Грушницким; стоя за высоким кустом, он слышит, как они же обмениваются трогательными репликами; из-за спины толстой дамы до него долетает беседа, после которой драгунский капитан подобьет пьяненького господина, каких мы позже встретим

у Достоевского, оскорбить княжну Мери; отойдя на неопределенное расстояние, он наблюдает украдкой, как Мери зевает над шутками Грушницкого; находясь в толпе танцующих на балу, он ловит ее насмешливые реплики в ответ на пылкие признания Грушницкого; благодаря «неплотно притворенному ставню» он становится свидетелем того, как драгунский капитан с Грушницким замышляют осрамить его, Печорина, на дуэли; сквозь «не совсем задернутый занавес» он видит Мери, задумчиво сидящую на постели; в ресторации из-за двери, ведущей в угловую комнату, где сидит Грушницкий со своей компанией, Печорин слышит, как его обвиняют в посещении княжны нынче ночью; и наконец, более чем кстати доктор Вернер, секундант Печорина, подслушивает разговор между драгунским капитаном и Грушницким, из которого он и Печорин делают вывод, что только один пистолет будет заряжен. Растущая осведомленность героя побуждает читателя сгорать от нетерпения в ожидании роковой встречи, когда Печорин всеми этими фактами прижмет к стене Грушницкого.

2

Это первый английский перевод романа Лермонтова. Есть несколько переложений, но перевода, по существу, до сих пор не было. Опытный ремесленник без особого труда превратит русский язык Лермонтова в набор гладеньких английских клише, по ходу дела опуская, развивая и пережевывая все, что полагается; он неизбежно приглушит то, что с точки зрения читателя, этого послушного дурачка, как его представляет себе издатель, может показаться непривычным. Перед честным переводчиком встает задача иного рода.

Начнем с того, что следует раз и навсегда отказаться от расхожего мнения, будто перевод «должен легко читаться» и «не должен производить впечатление перевода» (вот комплименты, какими встретит всякий бледный пересказ наш критик-пурист, который никогда не читал и не прочтет подлинника). Если на то пошло, всякий перевод, не производящий впечатление перевода, при ближайшем рассмотрении непременно окажется неточным, тогда как единственными достоинствами добротного перевода следует считать его верность и адекватность оригиналу[3]. Будет ли он легко читаться, это уже зависит от образца, а не от снятой с него копии.

Предприняв попытку перевести Лермонтова, я с готовностью принес в жертву требованиям точности целый рад суще-

ственных компонентов; хороший вкус, красоту слога и даже грамматику (в тех случаях, когда в тексте встречается характерный солецизм[4]). Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами так же коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает разве то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные повторы в его описательных предложениях не могут не раздражать пуриста. И все это переводчик обязан скрупулезно воспроизвести, сколь бы велико ни было искушение заполнить пропуск или убрать лишнее.

К моменту, когда Лермонтов начал писать, русская проза успела обнаружить пристрастие к определенным словам, ставшим обиходными для русского романа. Всякий переводчик в процессе своей работы начинает осознавать, что помимо идиоматических выражений язык «передающий» содержит целый ряд постоянно повторяющихся слов, которые, хотя и не представляют труда для перевода, встречаются в языке «принимающем» гораздо реже, особенно в разговорной практике. Вследствие длительного употребления эти слова стали как бы указательными или знаковыми, выводящими нас на перекрестки ассоциаций, на сборные пункты взаимосвязанных понятий. Они скорее обозначают смысл, нежели уточняют его. Среди приблизительно сотни таких слов-указателей, знакомых каждому изучающему русскую литературу, можно выделить особых любимцев Лермонтова:

задуматься	он невольно задумался	неизъяснимый
подойти	невольно	гибкий
принять вид	пристально	мрачный

молчать	вдруг
мелькать	уже.

Долг переводчика повторить по-английски эти слова со всей возможной педантичностью, хотя бы даже удручающей, с какой они встречаются в русском тексте; я сказал «со всей возможной педантичностью» по той простой причине, что в зависимости от контекста в некоторых случаях слово имеет два и более смысловых оттенков. Скажем, a slight pause или a moment of silence могут оказаться лучшими эквивалентами для

хрестоматийной *минуты молчания*, чем буквальное a minute of silence.

Не будем также забывать, что, если в одном языке писатели заостряют внимание на том или ином выражении лица, жесте, способе движения, в другом это само собой разумеется и потому редко находит или вовсе не находит своего словесного выражения. Небрежение русскими писателями девятнадцатого столетия точными оттенками цветового спектра приводило к заимствованию несколько курьезных эпитетов, употребление которых оправдывается литературной традицией (в случае с Лермонтовым это озадачивает; ведь он был не просто художником в буквальном смысле этого слова, но вообще имел хороший глаз на цвет и умел передавать его[5]); так, на страницах «Героя нашего времени» лица различных персонажей то и дело багровеют, краснеют, розовеют, желтеют, зеленеют и синеют[6]. Четыре раза в романе повторяется романтический эпитет *тусклая бледность* — галлицизм (фр. paleur mate), означающий матовую, лишенную всякого оттенка белизну. В «Тамани» лицо малолетней преступницы покрывает «тусклая бледность, изобличавшая волнение душевное». В «Княжне Мери» это имеет место трижды; тусклая бледность покрывает лицо княжны, когда она обвиняет Печорина в неуважении к ней; тусклая бледность покрывает лицо Печорина, обнаруживая «следы мучительной бессонницы»; и непосредственно перед дуэлью тусклая бледность покрывает щеки Грушницкого, в то время как его совесть ведет внутреннюю борьбу с его гордостью.

Помимо таких кодовых фраз, как «ее губы слегка побледнели», «он покраснел», «рука чуть-чуть дрожала» и тому подобных, чувства выдают себя внезапными и решительными жестами. В «Бэле» Печорин ударяет кулаком по столу, чтобы усилить слова «она никому не будет принадлежать, кроме меня». Через две страницы он уже ударяет себя кулаком в лоб (кое-кто из комментаторов расценивает этот жест как специфически восточный) при мысли, что он не сумел расположить к себе Бэлу и довел ее до слез. Грушницкий тоже ударяет кулаком по столу, поверив Печорину, что Мери с ним, Грушницким, просто кокетничает. То же проделывает и драгунский капитан, требуя внимания. Кроме того, на протяжении всего романа герои друг друга постоянно «хватают за руку», «берут под руку» и «тянут за рукав».

«Топание ногою о землю» тоже в большой чести у Лермонтова, но это внешнее выражение эмоций было внове для русской литературы того времени. Максим Максимыч в «Бэле» топает

ногою о землю в порыве раскаяния. В «Княжне Мери» Грушницкий топает ногой от досады, а драгунский капитан — от брезгливости.

3

Здесь не место разбирать характер Печорина. Вдумчивый читатель без труда составит себе мнение о нем, прочитав книгу; однако о Печорине написано столько нелепостей людьми, смотрящими на литературу с позиций социологии, что уместно будет коротко предостеречь от возможных ошибок.

Едва ли нам стоит принимать всерьез, как это делают многие русские комментаторы, слова Лермонтова, утверждающего в своем «Предисловии» (которое само по себе есть искусная мистификация), будто портрет Печорина «составлен из пороков всего нашего поколения». На самом деле этот скучающий чудак — продукт нескольких поколений, в том числе нерусских; очередное порождение вымысла, восходящего к целой галерее вымышленных героев, склонных к рефлексии, начиная от Сен-Пре, любовника Юлии д'Этанж в романе Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) и Вертера, воздыхателя Шарлотты С. в повести Гете «Страдания молодого Вертера» (1774; в России того времени известна главным образом по французским переложениям, например, Севеленжа, 1804[7]), через «Рене» Шатобриана (1802), «Адольфа» Констана (1815)[8] и героев байроновских поэм, в особенности «Гяура» (1813) и «Корсара» (1814), пришедших в Россию во французских прозаических пересказах Пишо[9], которые начали выходить с 1820 года, и кончая «Евгением Онегиным» (1825—1832) Пушкина, а также разнообразной, хотя и более легковесной продукцией французских романистов первой половины того же столетия (Нодье, Бальзак и т. д.). Соотнесенность Печорина с конкретным временем и конкретным местом придает, конечно, своеобразие плоду, взращенному на другой почве, однако сомнительно, чтобы рассуждения о притеснении свободомыслия со стороны тиранического режима Николая I (1825—1856) помогли нам его распробовать.

В исследовании, посвященном «Герою нашего времени», нелишне было бы отметить: сколь бы огромный, подчас даже патологический интерес ни представляло это произведение для социолога, для историка литературы проблема «времени» куда менее важна, чем проблема «героя». Что касается последнего,

то молодому Лермонтову удалось создать вымышленный образ человека, чей романтический порыв и цинизм, тигриная гибкость и орлиный взор, горячая кровь и холодная голова, ласковость и мрачность, мягкость и жестокость, душевная тонкость и властная потребность повелевать, безжалостность и осознание своей безжалостности[10] остаются неизменно привлекательными для читателей самых разных стран и эпох, в особенности же для молодежи; восхищение «Героем нашего времени» со стороны критиков старшего поколения, по-видимому, есть не что иное, как окружаемые ореолом воспоминания о собственном отрочестве, когда они зачитывались романом в летних сумерках, с жаром отождествляя себя с его героем, нежели объективная оценка с позиций зрелого понимания искусства.

О прочих персонажах романа, в сущности, тоже почти нечего сказать. Самый трогательный среди них несомненно пожилой штабс-капитан Максим Максимыч, недалекий, грубоватый, чувствительный, земной, бесхитростный и совершенный неврастеник. Эпизод, когда обманувшая его ожидания встреча со старым другом Печориным заставляет его совершенно потерять голову, трогает сердце читателя как одно из самых психологически тонких описаний в литературе. Что до нескольких злодеев в романе, то Казбич с его цветистой речью (в передаче Максима Максимыча) весь вышел из литературной ориенталистики, а впрочем, не будет большого греха, если американские читатели перепутают черкесов Лермонтова с индейцами Фенимора Купера. В самом неудачном из всех рассказов, «Тамани» (который некоторые русские критики по непонятным мне причинам ставят выше остальных), Янко перестает нам казаться откровенно банальным только тогда, когда мы замечаем, что отношения между ним и слепым мальчиком возвращают нас, как приятное эхо, к разговору между героем романа и его обожателем в «Максиме Максимыче».

Другого рода перекличку находим в «Княжне Мери». Если Печорин романтическая тень Лермонтова, а Грушницкий, как уже отмечалось в русской критике, гротескная тень Печорина, то на низшем уровне имитации находится слуга Печорина. Драгунский капитан, этот злой гений Грушницкого, едва ли поднимается выше заурядного комического персонажа, а постоянные напоминания о его тайных интригах довольно скоро начинают действовать на нервы. Не менее раздражают прыжки и пение дикарки в «Тамани». Вообще, женские образы не удавались Лермонтову. Мери — типичная барышня из романов, напрочь лишенная индивидуальных черт, если не считать ее «бархат-

ных» глаз, которые, впрочем, к концу романа забываются[11]. Вера совсем уже придуманная, со столь же придуманной родинкой на щеке; Бэла — восточная красавица с коробки рахат-лукума.

Что же в таком случае составляет вечную прелесть этой книги? Отчего ее так интересно читать и перечитывать? Уж конечно, не ради стиля, хотя, как это ни покажется забавным, школьные учителя в России всегда склонны были видеть в ней образец русской прозы. Этого нелепого мнения, высказанного (по утверждению мемуариста) Чеховым[12], можно придерживаться в том только случае, если понятиями общественной морали или добродетели подменять суть литературного творчества, либо надо быть критиком-аскетом, у которого вызывает подозрение роскошный, изысканный слог и которого, по контрасту, неуклюжий, а местами просто заурядный стиль Лермонтова приводит в восхищение как нечто целомудренное и бесхитростное. Но подлинное искусство само по себе не есть нечто целомудренное или бесхитростное, и довольно одного взгляда на отработанный до совершенства, до магического артистизма стиль Толстого (кое-кто считает его литературным преемником Лермонтова), чтобы стали очевидны досадные изъяны лермонтовской прозы.

И все же если мы взглянем на него как на рассказчика и если мы вспомним, что русская проза тогда ходила пешком под стол, а нашему автору было каких-то двадцать пять лет, тогда нам останется только поражаться исключительной энергии повествования и замечательному ритму, который ощущается не так на уровне фразы, как на уровне абзаца. Слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они оживают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на составные элементы, банальности то и дело бросаются в глаза, а неувязки зачастую производят комический эффект; но в конечном счете все решает целостное впечатление, в случае же с Лермонтовым это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частностей в романе. Автор постарался отделить себя от своего героя, однако для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина, точно так же, как сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель вдруг поймет, что сон поэта сбылся.



В. В. ЗЕНЬКОВСКИЙ

М. Ю. Лермонтов

Лермонтов погиб 27 лет, но за недолгие годы сознательной жизни он все же успел проявить свой исключительный дар, приоткрыть все богатство его души. Чтобы оценить значительность художественного дарования Лермонтова, достаточно указать на то влияние, какое имел именно он на целую плеяду русских поэтов. Лермонтов был *создателем русской романтической лирики* — не Пушкин с его художественной и духовной трезвостью, с его умением останавливать творческие движения на пороге, за которым властвует чистая эмоциональная стихия. Пушкин был ясен во всем самому себе, был ясен и в поэзии — ему чужды полутона, чужда «нетерпеливая импровизация», он торжествует в своей трезвости над самыми острыми и жгучими переживаниями. Лирика же Лермонтова полна тех смутных переживаний, которые боятся духовной трезвости, не хотят полной прозрачности и пробуждают творческое вдохновение именно своей непосредственностью. В этом сила всякой романтической лирики, которая всегда боится растерять эту непосредственность и тем более боится той «гармонизации» душевных движений, в которой так глубок был Пушкин. Лермонтов постепенно восходил к духовной трезвости, следы чего можно видеть в созданиях последних лет жизни, — но только восходил к ней. Но он был слишком во власти того, что всплывало в его душе, — вообще, не он владел своими душевными движениями, а они владели им, владели и его художественными вдохновениями. Это *создавало внутреннюю незаконченность* в самом творчестве, создавало томление духа, к которому вполне приложимы известные слова из стихотворения «Ангел», — о душе самого Лермонтова можно сказать, что

Долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна...

Но томление духа, внутренняя незаконченность тех душевных движений, которые зажигали творческое вдохновение раньше, чем они созревали до духовной прозрачности, — все это достаточно сознавал в себе и сам Лермонтов. Он писал в известных стихах «Не смейся над моей пророческой тоскою...»:

И хитрая вражда с улыбкой очернит
Мой *недоцветший гений.*

То, что волновало душу поэта, что часто преждевременно прорывалось наружу, — все это лишь частично выражало жизнь души:

Я не хочу (писал он), чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть, —
Как я любил, за что страдал, —
Тому судья лишь Бог да совесть...

Это сознательное закрывание самого себя было глубочайше связано с постоянной горечью, которою была исполнена душа Лермонтова, смысл и корни чего необъяснимы из его биографии. В горечи у Лермонтова есть что-то, я бы сказал, метафизическое — связанное с неукротимостью его души, с теми мотивами персонализма, какие он первый выразил в русской поэзии. Прав был Бицилли, когда писал о Лермонтове, что у него мы находим «новое мироощущение» [1], — но в этом новом мироощущении, которое отображало затаенные движения души, было искание своего пути *через мятеж.* Это, конечно, вовсе не ранние проявления русского ницшеанства (как находил Влад. Соловьев в своей недоброй статье о Лермонтове), — но это и не богоборчество, какое усматривал в Лермонтове Мережковский. Горечь у Лермонтова иногда переходила в мотивы богоборчества, — но даже образ Демона, над которым так много и так долго размышлял Лермонтов, уже полон томления и тайной жажды вернуться к Богу. По выражению Бицилли, Демон у Лермонтова — «существо кроткое и ручное» [2]. Вообще, склонность к мятежу связана у Лермонтова с тайной тоской о покое и о мире:

А он, мятежный, ищет бури,
Как будто в бурях есть покой!

Склонность к мятежу гораздо больше говорит о том, что душа Лермонтова была сдавлена невыраженными или неосу-

ществимыми порывами, которые уходили в глубь души без надежды выявить себя. Отсюда и мятеж — смысл которого *метафизичен*, ибо это мятеж не против отдельных трудностей жизни, а против «коренной неправды в бытии». Это мятеж индивидуальности, жаждущей проявить себя, — и так загадочно, что и дальше, после Лермонтова, русский персонализм окрашен психологией мятежа, протеста. У Пушкина тоже есть жажда жизни («Я жить хочу...»), но у него всегда есть трезвость и смирение, а у Лермонтова в самом мятеже есть тоска («Как будто в бурях есть покой»). Добавим: Лермонтов (как и Пушкин) вольно ушел в светскую жизнь, которую он так презирал, но рабом которой он оставался. О том, что он думал об окружающем его обществе, он гениально сказал в замечательном стихотворении «На смерть поэта». Лермонтов задыхался в этой среде, но не умел отказаться от нее, — и оттого

И скучно и грустно — и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...

Лермонтов не был (как думал о нем Гоголь) «безочарованным»[3] — он знал и радость, и силу очарования, он таил в себе бесконечную жажду жизни, — но с реальной действительностью, его окружавшей, он находился в постоянном разладе. Не удивительно, что мятежное состояние души все более сгущалось в нем, горечь от невыраженных тайных порывов все больше окрашивала для него все. Но надо тут же отметить, что выход из этого тяжелого состояния души грезился ему только в красоте, в возможности припасть к ней и найти в ней то, чего не хватало душе. Напомним, как именно умиление перед красотой начинает в Демоне процесс примирения с Небом: когда он увидал Тамару и был пленен ее чарующей прелестью.

На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг;
Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук,
И вновь постигнул он *святыню*
Любви, добра и красоты...

После беседы с Тамарой Демон говорит ей:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Это пока только движение воли, это еще не мир, не гармония в душе, но это почти уже решение, которое должно появиться в конце акта воли. Богоборчество Демона стало стихать от умиления, которое овладело им при виде чистой, невинной красоты. Но еще больше у самого Лермонтова его склонность к мятежу, доводившая его и до богоборческих переживаний, стихала под действием красоты. И прежде всего — красоты природы, как об этом говорит знаменитое стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...»; созерцание природы смягчает горечь в его душе:

Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я *вижу* Бога...

Сближение же с людьми, к сожалению, вело к противоположным чувствам, — как его Пророк, Лермонтов читал в глазах людей

Страницы злобы и порока.

Скорбное и тягостное чувство от людей и их порядков ярко выразил Лермонтов в образе Мцыри:

Я мало жил, но жил в плену, —
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог...
Я знал одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть...
Она мечты мои звала
От келий душных и молитв
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы...

Сближение с людьми вызывает у Лермонтова отталкивание от них: страстная жажда свободы выражает основную, затаенную его мечту. Не мотив примирения с жизнью, с Богом звучит здесь, а *потребность утверждения себя в свободе*, в вольном творчестве, в безграничной отдаче себя полноте жизни. Это есть вечный мотив романтического персонализма, который позже Достоевский подглядел даже у «человека из подполья» («хочу по *своей* глупой воле пожить» [4]). Отсюда пошла и русская лирика — не от Пушкина, с его духовной трезвостью и художественным самообладанием, а именно от Лермонтова,

с его исканием полноты жизни, творческой свободы прежде всего.

Для русского романтизма характерно искание «покоя» (в смысле полноты жизни, а не ее замирания) именно *через мятеж*. Тот же мятеж найдем мы и у Л. Толстого с его бурным отрицанием цивилизации, у Достоевского в его отвращении к «буржуазному порядку», в мечтах героев у Чехова, в воспевании «безумства храбрых» у Горького. О лирике русской будет еще речь в последующих очерках, — но и сейчас ясно, что персоналистическая установка духа, с ее максимализмом, безграничной жаждой свободы, с потребностью творчески проявить себя, — все это впервые зазвучало действительно у Лермонтова. Это и есть самое яркое, но и самое драгоценное у него, — и дело здесь не в ницшеанстве и не в богоборчестве, а именно в самоутверждении личности, в ее законной потребности самопроявления. В стихах, посвященных памяти А. И. Одоевского, Лермонтов писал об Одоевском, что он сохранил

Веру гордую в людей и в жизнь иную.

Эта «гордая вера в людей» была присуща и самому Лермонтову, и она соответствует тому стилю персоналистической установки, который характерен для всей новой эпохи. Чтобы исторически понять это, надо вспомнить, что западная культура долго жила *недоверием к человеку* (начиная с блаж. Августина и кончая Лютером и Кальвином), — и острая реакция против этого литературно впервые была выражена Руссо — и по-другому, но столь же значительно, Шиллером в контексте того эстетического гуманизма, которого он вместе с Гумбольдтом был создателем[5]. Русский персонализм тем и романтичен доныне (его последним выразителем был Бердяев), что свободу он не отделяет от мятежа, «веру гордую в людей» не умеет соединить с смирением перед Богом. Мотив Jenseits* и «жизни иной», в ином плане, заслоняется «поэзией земли» — и здесь не может быть и речи о том «соседстве с Богом», о котором замечтался Пушкин в горах Кавказа[6].

Я совсем не забываю о том, что религиозные мотивы не были чужды Лермонтову (как и другим русским романтикам), — скажу больше: русский романтизм религиозен, *но чужд церковности*. Если Мережковский почему-то отмечает, что у Лермонтова нигде нет имени Христа, то это, скорее, гово-

* потустороннего, трансцендентного (*нем.*). — *Сост.*

рит в защиту религиозного целомудрия Лермонтова. Не он ли писал:

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть...

Религиозный мир Лермонтова мало сказался в его лирике, хотя и пробивался в ней; вся душа Лермонтова, впрочем, была обращена к земле. Хотя и верно, что душа Лермонтова

Долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,

но эти чудные желания относились к земле, а не к Jenseits. Персоналистическая установка духа у Лермонтова напоена поэзией земли, не Jenseits, — но именно поэтому Лермонтов, как и большинство наших поэтов, настроен уныло. Но не равнодушие природы к людям (как у Пушкина, Фета, Тургенева), не бренность бытия (как у Державина, Баратынского), а *пустота* этой жизни мучает Лермонтова:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка.

Словно кто-то смеется над нами, над нашим вечным ожиданием идеала и правды... В поэме «Валерик», после описания жестокой стычки с горцами, после описания того, как умирал капитан, когда кругом «усачи седые» тихо плакали, Лермонтов пишет:

Тоской томимый,
Им вслед смотрел я, недвижимый,
. . . .
И не нашел в душе моей
Ни содроганья, ни печали.
. . . .
А там, вдали, грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
В своем наряде снеговом
Тянулись горы, и Казбек
Сверкал главой остроконечной.
И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек...
Чего он хочет? Небо ясно,
Под небом места много всем,

Но беспрестанно и *напрасно*
Один враждует он... Зачем?

То, как бессмысленно слагается и внешняя жизнь людей, и внутренний их мир, явно таит в себе что-то неверное. В признаниях Печорина есть место, которое бросает свет на это: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем же я жил? Для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в себе силы необъятные...» В одном из ранних стихотворений Лермонтов написал:

Как в ночь звезды падучей пламень,
Не нужен в мире я... [7]

Лермонтов не нашел для себя путей осуществления «необъятных сил», и оттого в другом месте он пишет:

Жмет сердце безотчетная тоска;
Жизнь ненавистна, но и смерть тяжка... [8]

Более глубоко то, что писал Лермонтов в одном из известных стихотворений «Мы пьем из чаши бытия...» [9]. Когда

...все, что обольщало нас,
С завязкой исчезает;

Тогда мы видим, что пуста
Была златая чаша,
Что в ней напиток был — мечта
И что она — не наша!

И то и другое трагично: если то, чем красится жизнь, есть только наша же мечта, то есть за ним не стоит никакой реальности, то это трагично, как трагично и то, что «наша жизнь — не наша», то есть, что наше бытие вовсе не принадлежит нам. В этой мысли есть, впрочем, уже просвет — ведь если жизнь наша не принадлежит нам, то кому же она принадлежит? Не Тому ли, Кто есть источник всякого бытия? Но Лермонтов лишь приближался к этой мысли, не доводя ее до конца, — он слишком романтик, чтобы много думать о том, что есть *над* нами. А «мнимость» жизни, обманчивость наших мечтаний — этого искушения он не мог преодолеть (как преодолевал его Пушкин) — и он готов подчеркнуть еще сильнее неподлинность того, чем мы живы:

. . . .
И ненавидим мы, и любим мы случайно
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на *празднике чужом*...

И оттого

И скучно и грустно — и некому руку подать
. . . .
В себя ли заглянешь. . . . .
И радость, и муки, и все там ничтожно...

«Пламень безотрадный» (из ранней поэмы «Корсар») терзал душу Лермонтова, и он так молится:

О, Боже...
...угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костер;
. . . .
От страшной жажды песнопений
Пускай, Творец, освобожусь... [10]

Вот отчего

В сердце *разбитом* есть тайная келья,
Где черные мысли живут... [11]

Или в другом месте:

В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит... [12]

Отдаться тому, что *над* нами, душа Лермонтова не могла; жажда самораскрытия, этот исконный мотив персонализма, тянет его к земным ценностям:

Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно;
Хоть счастье земли и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно [13].

Но и счастье не дается — ведь оно только игра мечты, по собственному же признанию Лермонтова; оттого

Мне тягостны веселья звуки [14], —

признается Лермонтов.

В поэме «Сашка» есть слова о «*тщетной свободе* пленных мыслей» — и это и придает трагический смысл персоналисти-

ческим исканиям Лермонтова. Он даже готов на минуту увлечься пантеистическими настроениями. В той же поэме «Сашка» читаем о смерти:

Пусть отдадут меня стихиям! Птица
И зверь, огонь и ветер, и земля
Разделят прах мой, и душа моя
С душой вселенной, как эфир с эфиром,
Сольется и развеется над миром!..

Подведем итоги.

Бесспорная гениальность Лермонтова, возглавителя плеяды русских лириков, намечает путь русского романтизма, который, правда, уводил русскую душу от той духовной трезвости и духовной ясности, которая так была свойственна Пушкину, но в то же время затронул силы души, дремавшие в ней до того. Русский романтизм в своем своеобразии имеет вообще двух возглавителей — Гоголя в прозе и Лермонтова в поэзии, и он еще не изжит, не преодолен, пока не придет гений, подобный Пушкину, чтобы дать русскому художественному творчеству простор, но и духовную силу — экстаз, но и духовную трезвость.

О Лермонтове мы не можем сказать того, что вполне оправданно для Пушкина, — что он был выдающимся мыслителем; но он был все же мыслителем. Будучи романтиком, он, в границах своего романтического восприятия мира, продумал до конца много тем; особенно это ясно в его прозаических вещах, в которых Лермонтов оставался романтиком; а что касается его поэзии, то в ней зазвучали впервые для русской души те *мотивы персонализма*, которым было дано пробудить драгоценнейшие движения в русской душе (как у Герцена, Достоевского, Бердяева). Есть в русской стихии мотивы и имперсонализма — мы их вскрыли уже в поэзии Тютчева; они тоже не случайны для русской души — Толстой, Соловьев, Франк заняты той же темой. Но от Лермонтова, и именно от него, идет другая линия в русском сознании, — мечта о том, чтобы люди были «вольны, как орлы».

Неукротимая, безграничная сила индивидуальности, которой нужен весь «необъятный» мир, — вот основа русского романтического персонализма, который не знает и не хочет знать того, что лишь с Богом и в Боге мы обретаем себя, реализуем свою личность. Романтический персонализм Лермонтова, Герцена, Толстого, Блока, Бердяева — это все та же «поэзия земли», поэзия земного бытия, все тот же гимн «существованию»,

переходящий в философский экзистенциализм. У Пушкина, жажда жизни у которого была не меньше, чем у перечисленных романтиков, было «благоговение перед святыней красоты» [15] — эстетические переживания освобождали его от романтической скованности, от всего, что, будучи не выраженным, держит душу в оковах земли. Пушкин был мудр тем, что освобождался через духовную трезвость от ненасытимости подсознательных желаний, — отсюда и ясность души, и живое чувство того, что надо быть в «соседстве с Богом». Лермонтов же, а за ним и все русские романтики, хотя и жаждут эстетических переживаний, прямо нуждаются в них, но эти эстетические переживания не только не несут свободы духу, но еще больше сковывают его.

Своеобразие Лермонтова в том, что через его лирику, сквозь «магический кристалл» его поэтического восприятия мира, перед нами выступает *трагедия романтического персонализма*. Вся правда персонализма, все то, чем он полон, остается без воплощения — ибо человек свободен вовсе не как орел, который свободен в своих внешних движениях; человеку нужна *еще свобода духа*, то есть свобода с Богом. Верно, конечно, что чаша жизни, которую мы пьем, *не наша*, что наша личность не абсолютна, что она относится к сфере тварного бытия, — но именно потому, что мы принадлежим вовсе не себе, а Богу, именно потому есть глубочайшая неправда в остановке духа на самом себе. Мятеж не есть и никогда не может быть выходом — через мятеж нельзя достигнуть покоя. Лермонтов был и остается для нас связанным не запросами его личности, то есть не своим персонализмом; связывал его романтизм, его прикованность к земному бытию.



Г. А. МЕЙЕР

Фаталист

(К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова)

Как прежде, так и ныне, нелицеприятный опрос широкой публики с бесспорностью обнаружил бы, что у поэзии Лермонтова куда больше интимных друзей и поклонников, чем у поэзии Пушкина, чтимой подавляющим большинством русских людей довольно официально и холодно. Такое предпочтение гениального ученика величайшему и совершеннейшему мастеру объясняется прежде всего именно крайней молодостью Лермонтова, естественной недозрелостью его юношеских чувств и дум. Недаром еще в 1828 году Баратынский писал Пушкину: «У нас в России поэт только в первых своих опытах может надеяться на большой успех: за него все молодые люди, находящие в нем почти свои чувства, почти свои мысли... Поэт развивается, пишет с большей обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его все же не проза» [1].

Залогом полнейшей правоты Баратынского служит его собственная вековая участь. Во всей мировой поэзии не отыскать большей обдуманности каждого слова, больших формальных совершенств и глубокомыслия, чем в творчестве Баратынского, и ничего нет печальнее его одинокой поэтической судьбы.

Высказанные мною соображения, конечно, нисколько не клонятся к умалению неоценимых достоинств поэзии Лермонтова. Я хотел лишь отметить, что она всегда была любима публикой не за свою глубочайшую сущность, а за незрелость, за юношеские наивно-эффектные позы и слишком частое словесное несовершенство. Но здесь необходимо тотчас же оговорить, что Лермонтов нисколько не повинен в широком опубликовании своих ученических опытов. Более того, никто из русских

поэтов не обладал такой огромной силой самокритики, как Лермонтов. Все, что есть ценного в его поэзии, заключается в лирических стихотворениях и поэмах, напечатанных им самим при жизни. А все, что было в его стихотворчестве внутренне и внешне недозрелого, незаконченного, Лермонтов нещадно забраковывал и никогда в печать не пропускал. Так была забракована им, ставшая впоследствии знаменитой, поэма «Демон». Когда же двоюродный брат поэта, Столыпин, не испрося авторского разрешения, напечатал отрывок из этой поэмы, то Лермонтов сильно рассердился и долго не прощал самоуправства[2].

Часто упоминал Лермонтов, и в стихах и в прозе, о врагах, будто бы ему угрожавших, и даже о «хитрой вражде», которая, по смерти поэта, «с улыбкой очернит» его «недоцветший гений»[3]. В действительности никаких врагов у Лермонтова при жизни не было. Не нашлось бы их и после его смерти, не будь на свете безответственных, законом не караемых издателей и критиков, неумеренно преданных дидактике и морали.

Много существует разных методов, применяемых в художественно-литературной работе, но, безусловно, лучшему из них следовали у нас Пушкин, Баратынский и Гоголь, трудившиеся упорно, неотступно над развитием предварительно бегло написанного черновика. Только при такой неотступности поэт, подобно скульптору из стихотворения Баратынского, «властвует собой» вполне и познает до глубины собственный художественный замысел. Тогда, зажатый в его верной руке,

Неторопливый, постепенный
Резец с богини сокровенной
Кору снимает за корой[4].

Иначе трудится над своими произведениями Лермонтов. Нередко, написав начерно стихотворение и даже целую поэму, он навсегда покидал их и брался за другие темы и стихи. Несомненно, что и при такой порывистой работе постепенно копился Лермонтовым творческий опыт, создавались удачные отрывки и детали, достойные войти в новую поэму. Но все же в приемах Лермонтова не было постоянства и творческой экономии. И скоро минет сто лет, как недобросовестные и невежественные люди, пользуясь расточительностью поэта, помещают рядом с «Ангелом» и «Парусом» его беспомощные ученические опыты, вроде следующих:

Не смейся, друг, над жертвою страстей,
Венец терновый я сужден влачить,

Не быть ей вечно у груди моей!..
И что ж? Я не могу другой любить!
Как цепь гремит за узником, за мной
Так мысль о будущем — и нет другой[5].

Последствия такой издательской недобросовестности чрезвычайно тяжело отозвались на судьбах русского стихотворчества. И как ни парадоксально мое утверждение, однако несомненно, что с Лермонтова, или точнее — с посмертных изданий его сочинений, начался у нас резкий упадок стихотворной культуры. Правда, вред, принесенный небрежным и неумелым опубликованием всех ученических упражнений Лермонтова, могли бы также причинить многие стихи лермонтовского предшественника — Полежаева, одареннейшего дилетанта. Именно он впервые пустил в обращение общие словесные сплавы, ничего не выражающие эпитеты и метафоры. Но Полежаев был и остался известным лишь крайне ограниченным кругам, тогда как стихи Лермонтова, и по преимуществу самые слабые, приобрели всероссийскую популярность. Все наши посредственные и просто плохие стихотворцы, вроде Фруга, Апухтина и Голенищева-Кутузова[6], неизменно подражали дурным образцам лермонтовской поэзии и довели русский стих до писаний Курочкина и Вейнберга[7]. Но прискорбнее всего, что непонятный соблазн, источаемый стихотворными упражнениями Лермонтова, воздействовал на первостепенных наших поэтов: заставлял неустойчивого Некрасова снижать свое мастерство до уровня откровенно бульварных виршей; водил рукою одного из глубочайших русских поэтов, Случевского, когда он писал свои тяжеловесно-нелепые, странно притягательные поэмы, и, наконец, усилил прирожденную бесстильность Фета. Кстати, напрасно объяснял Иннокентий Анненский эту бесстильность немецкими влияниями[8]: от немецких поэтов, как и от Державина, Фет усвоил только наилучшее, а на литературные истоки своей бесстильности он сам невольно указал, вспоминая в одной маленькой поэме студенческие годы, проведенные им в доме родителей Аполлона Григорьева. Описывая свою студенческую жизнь с Аполлоном Григорьевым на антресолях замоскворецкого дома, Фет добавляет:

...как нам казались сладки
Поэты, нас затронувшие, все:
И Лермонтов, и Байрон, и Мюссе![9]

Можно ли определить точнее литературную генеалогию фетовской бесстильности! К счастью, не одни недостатки перенял Фет у Лермонтова: сложнейшая и тончайшая фетовская мелодика многим обязана лермонтовской поэзии. Впрочем, иначе и быть не могло. И если, характеризуя лермонтовское творчество, отваживаться на широкие обобщения, как сделал это Владимир Соловьев, то следовало бы, наравне с Лермонтовым, выразителем, по мнению нашего философа, ницшеанских идей в русской поэзии, упомянуть имя Фета. Но духовного родства этих двух поэтов, кажется, никто еще не отмечал. А сближают их не только идеи богоборчески-ницшеанского порядка, но и свойственный обоим особый дар воздушного касания к вещам и явлениям земного мира. Этим и объясняется тесная органическая связь мелодики Фета с музыкой поэзии Лермонтова. Тому и другому подобала Эолова арфа.

Имя Владимира Соловьева я упомянул здесь совсем не случайно. Ведь если были у Лермонтова истинные недруги, то, уж конечно, не Мартынов, убивший его на дуэли и всю жизнь молчаливым раскаянием искупавший свой грех, и не император Николай I, сердившийся на поэта за беспокойный нрав и на корнета за нерадение к службе. Нет, настоящим недругом Лермонтова, не считая корыстных и глупых издателей, был и остался один Владимир Соловьев. Это он написал преисполненную дидактики и морали «христианскую» статью, в которой пытался доказать, что Лермонтов «попусту сжег и закопал в прах и тлен то, что ему было дано для великого подъема», и что, «облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает их привлекательными для неопытных», и сознание этого теперь, после смерти поэта, «должно тяжелым камнем лежать на душе его».

Мораль и дидактика вынуждают у Владимира Соловьева жуткое утверждение, что «бравый майор Мартынов был роковым орудием кары», вполне заслуженной Лермонтовым за поведение в жизни и за полную соблазна и демонизма поэзию. «Могут и должны люди, — по словам Владимира Соловьева, — попирать обуявшую соль этого демонизма с презрением и враждой, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи».

Неудивительно, что, высказывая подобные мысли, Владимир Соловьев отрицает за Лермонтовым всякую способность к любви и к человеческим привязанностям.

«Прелесть лермонтовских любовных стихов, — пишет он, — прелесть оптическая, прелесть миража». Выходит как будто,

что наш философ стремится уличить поэта в эстетически-поэтической подделке, произведенной с целью хоть чем-нибудь прикрыть от людей свою душевную и духовную пустоту. Такой вывод из сказанного Владимиром Соловьевым мог бы все же показаться незаконным, но, очевидно, из желания довести дело до точки философ добавляет: «Любовь уже потому не могла быть для Лермонтова началом жизненного наполнения, что он любил главным образом лишь собственное любовное состояние, и понятно, что такая формальная любовь могла быть рамкой, а не содержанием его *Я*, которое оставалось одиноким и пустым».

Напрасно уверяет нас Владимир Соловьев, что все сказанное им о Лермонтове внушено ему сыновней любовью к погибшему поэту и христианским желанием оградить неопытных от влияния этой демонической поэзии. Владимир Соловьев полагал, что, охраняя малых сих от соблазнов лермонтовской поэзии, он облегчает загробные муки погибшего поэта. Но для нас пребывает в силе остроумное замечание Мережковского: «Если такова любовь, что вбивает кол в горло покойнику, то какова же ненависть?» [10]

И все же в изуверской статье философа есть отдельные мысли о Лермонтове большой верности и глубины. Он первый назвал этого, во многом не разгаданного, поэта «русским ницшеанцем до Ницше», определив таким образом одну из важнейших категорий русской души, корнями своими уходящую в глубь российских веков. Конечно, еще до Владимира Соловьева русское ницшеанство было ведомо Пушкину, что само собою ясно выступает хотя бы в «Пиковой даме», из которой целиком, органически вырастает «Преступление и наказание» Достоевского. При этом не только Пушкин, живший и творивший задолго до Ницше, но и Достоевский не знали учения немецкого мыслителя о «сверхчеловеке», отбрасывающего, как негодную ветошь, во имя призрачных достижений, основы человеческого существования, начиная с религии. Отрицающий Бога или, как Лермонтов, вступающий с Ним в борьбу, делается игралищем древнего Рока, от нещадного ига которого избавило нас пришествие Христа. Отвергающий Божественную Жертву предопределяет, того не ведая, собственную судьбу, лишается духовной свободы и принимает последствия им же самим содеянного греха за нечто заранее предначертанное. Подменивший Богочеловека человекобогом или, по терминологии Ницше, сверхчеловеком, неизбежно превращается в фаталиста.

* * *

Тема предопределения, или фатума, неразличимо слилась у Лермонтова с его таинственной способностью предугадывать свою собственную судьбу и в то же время помнить те нездешние свои дни, «когда в жилищах света блистал он, светлый херувим». Вещун и прозорливец, он был околдован видением своего земного и загробного будущего, зачарован слышаньем своего домирного прошлого. И это не пустой словесный оборот, а точное определение необычайных духовных способностей этого гения. И самое главное, самое важное для нас в Лермонтове — неотступное, чудесное стремление уловить сочетанием слов небесную мелодию, пропетую ангелом его еще не воплотившейся душе. Мы знаем, что Лермонтов достиг своей небывалой цели, ибо в самом звучании его стихов и прозы поистине слышится «арф небесных отголосок», что-то неземное, но сущное, неизъяснимое, но доподлинно райское.

Конечно, не внешним, а внутренним слухом воспринимаем мы эти отклики ангельского мира, и нет ничего наивнее попытки обнаружить хирургическим рассечением трепетной словесной ткани, ныне модным формальным методом, почему именно так, а не иначе, звучат творения Лермонтова. Чрезмерно увлеченные изучением поэтики, мы забыли о тайнах поэзии, забыли вдохновенные слова Полонского о ветре неуловимом и невидимом:

Чу, поведай, чуткий слух,
Это ветер или дух?
— Это ветра звук для слуха,
Это вещий дух для духа[11].

О вещем духе Лермонтова, о его пророческом даре первым заговорил Владимир Соловьев. Вслед за христианским философом Мережковский показал нам подбором неопровержимых цитат, что поэт был не только провидцем собственного будущего, но и сохранял неведомыми путями память о своем домирном существовании. Мережковскому принадлежит также глубокая, к сожалению лишь бегло высказанная, догадка о происхождении лермонтовского фатализма. По мысли писателя, потому так сильно было в Лермонтове чувство Рока, что категории причины, необходимости лежат для нас в прошлой вечности. Таким образом, человек, не оглушенный до конца земным рождением, но сохранивший, подобно Лермонтову, воспоминание о мистической прародине, предрасположен в какой-то мере к фатализму.

Неизменно чувствуя за собой дыхание своего нечеловеческого прошлого, поэт одновременно видел свое будущее, встававшее перед ним как прямое продолжение неизбежного, как нечто заранее предначертанное Богом. Отсюда вырастала для Лермонтова неминуемость бунта, возникали его спор и тяжба с Творцом, якобы немилосердно лишившим нас свободной воли.

Существу, извечно несвободному, остается призрачный выбор — быть рабом покорным или уйти в своеволие, хотя бы по видимости заменяющее нам недоступную свободу. Поэт предпочел своеволие. И прав был Иннокентий Анненский, почуявший в Лермонтове родство не столько с отдаленным предком поэта, шотландским стихотворцем и пророком Томасом Лермонтом, сколько с русским разбойным бунтарем, удалым опричником Кирибеевичем[12]. Недаром сам Лермонтов, словами своего героя, как бы признается нам: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце».

Русские своевольцы, конечно, не революционно-нигилистические, а стихийные, народные, нигилистами отвергаемые, исповедуют единое, незыблемое для них положение, выраженное в краткой поговорке: «Чему быть, того не миновать». Эта безоглядная русская вера в предначертанность судеб — происхождения совершенно особого. Религиозная миссия России связана с концом истории, и в недрах нашего народа живут предчувствия неминуемой апокалиптической катастрофы. Неизбежность конечного крушения, порождаемую многовековыми грехами всего человечества, русская душа всегда воспринимала как нечто уже заранее предначертанное Богом.

Учение Православной Церкви о христианской свободе всегда встречало в России противовес в различных религиозных влияниях, принесенных с Востока, и до народного сердца доходило с трудом. Лермонтов, более чем кто-либо другой из наших поэтов, был носителем сокровеннейших русских чувствований, чаяний, воли и своеволия. Погруженный в самонаблюдение, поэт лишь однажды оторвался от страшной сосредоточенности на собственной участи и обратился к судьбам России. Тогда-то и обнаружилось, что он, в духовном согласии с народными недрами, живет и дышит предчувствием всемирного конца. Смутно уловил Лермонтов, через пророческое угадывание грядущих судеб России, дыхание последних апокалиптических свершений, и остается непостижимым, как могли

быть доступны такие видения внутреннему зрению существа, едва вышедшего из отроческого возраста. Пятнадцатилетний мальчик заносит в свою ученическую тетрадку стихи, так и оставшиеся незаконченным черновым наброском:

Настанет год, России черный год,
С главы царей корона упадет;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Не защитит низвергнутый закон;
Когда болезнь от смрадных, мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел,
Чтобы платком из хижин вызывать,
И станет глад сей бедный край терзать;
И зарево окрасит волны рек, —
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь — и поймешь,
Зачем в его руке булатный нож.
И горе для тебя, — твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон... [13]

В этих, еще детски неумелых, неуклюже сделанных стихах, пораженные, мы узнаем свершившееся на наших глазах и как бы видим темную ауру вокруг человека с булатным ножом, мистического предвозвестника всемирного конца.

Что должен был думать пятнадцатилетний мальчик, охваченный такими предчувствиями, видящий в непрерывном сне наяву свою и всеобщую судьбу? Неизбежность, порождаемую человеческим грехом, он принял за нечто Богом предначертанное, бунтовал, богоборствовал и укреплялся в своем русском своеволии. Тема предопределения, или фатума, как бы сама собой возникла в творениях поэта из его ясновидений и прозрений. Но с особой силой и четкостью развивалась она не в стихах, а в прозе Лермонтова. В этой прозе, как будто вчера еще только написанной, узнает современный читатель своего неумолимого и неотступного властелина, безраздельно владеющего его жизнью. Я говорю о том, кого так часто испытывали многие из нас в гаданиях и приметах, кому все мы ежедневно угождаем и служим.

Лермонтов был поэтом глубоко своевольным, бунтующим и потому резко отъединенным от соборно-христианского лона. Он ведал властвующего нами, сознательно испытывал его в поэзии и в жизни и бестрепетно искал с ним неравных встреч. Однажды, одолеваемый творческой тягой к познанию запрет-

ного, нечеловеческого, слишком близко подошел Лермонтов к истокам этой властительной силы и в грозовой июльский вечер собственным дыханием заплатил за дерзание. Можно сказать, что жизнь и творчество Лермонтова были всецело посвящены испытанию этой таинственной силы, разнородным состязаниям с нею, проводимым с бесстрашием, невероятным для смертного человека.

Сам Лермонтов не знал, по-видимому, когда соприкоснулся он впервые с началом неведомым и губительным. По крайней мере, в одной поэме, написанной им незадолго до смерти, он пытается объяснить свою веру в предопределение, предначертанность наших судеб, влиянием небес Востока, якобы невольно сблизивших поэта «с ученьем их Пророка» [14]. Однако мы хорошо знаем, что еще в раннем отрочестве зародилась в Лермонтове невозможная мечта о единоборстве с предначертателем человеческих судеб, с древним Роком, самовластно владеющим нами, не принявшими Голгофской жертвы, не внявшими Божественному призыву: «Если пребудете в слове Моем, то вы истинно Мои ученики, и познаете истину, и истина сделает вас свободными» (От Иоанна 8, 31—32).

Спасительность христианского смирения Лермонтов чувствовал глубоко, и не знаю, нужно ли в доказательство этого лишний раз ссылаться на известного всем хрестоматиям кротчайшего Максима Максимовича, на молитвенное обращение поэта к Матери Божией, «Заступнице мира холодного».

Но сложная душа Лермонтова, до конца постигавшая и любившая в других все смиренное и простое, искала для себя иных путей, иного подвига.

Со слов Льва Толстого и главным образом Чехова, лучшим прозаическим произведением Лермонтова признана всеми «Тамань» [15]. Бесспорно, эта маленькая повесть, совсем не случайно открывающая по замыслу автора «Журнал Печорина», содержит в зародыше не только основные религиозно-художественные идеи самого Лермонтова, но и завязь творческих грез Толстого и Чехова. Кроме того, читателю, обладающему искусством медленного чтения, «Тамань» дает возможность предощутить дыхание новой жизни, на рубеже которой все мы сейчас так томительно стынем. По торным, луннозавороженным путям «Тамани», по вольной морской стезе ее безвестных «честных контрабандистов» давно тоскует мир. И все же эта начальная повесть «Печоринских записок» уступает в совершенстве их заключительному звену, в художественном отношении ни с чем не сравнимому «Фаталисту».

С «Тамани», сотканной рукой тончайшего мастера, еще не окончательно сошел налет романтических трафаретов, свойственных нашей литературе тридцатых годов прошлого века. Так, о пригородной мещанке, хотя бы преисполненной русалочьими соблазнами, не следовало Лермонтову говорить условным языком, безразлично применявшимся тогдашними литераторами к пейзанкам и маркизам.

«Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои... Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличавшей волнение душевное; рука ее без цели бродила по столу, и я заметил в ней легкий трепет... вдруг она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих... я сжал ее в моих объятиях со всею силою юношеской страсти, но она, как змея, скользнула между моими руками...»

Правда, все эти условности вполне искупаются ритмическими чарами «Тамани», изумительной стройностью повествования, но отсутствие огненных поцелуев и ускользающих змей ничуть не повредило бы творчеству Лермонтова. А развивался он, как художник, с быстротой совершенно непонятной. «Фаталиста» отделяют от «Тамани» не годы — всего лишь месяцы, но в нем нет романтических штампов, в нем каждое слово до конца отражает беспощадную действительность. Даже хорошенькая дочка старого урядника, Настя, такая женственная при свете месяца, облечена в приметы хотя и легкие, но строго реалистические.

«Она, по обыкновению, дожидалась меня у калитки, завернувшись в шубку; луна освещала ее милые губки, посиневшие от ночного холода. Узнав меня, она улыбнулась, но мне было не до нее. "Прощай, Настя!" — сказал я, проходя мимо. Она хотела что-то отвечать, но только вздохнула».

Замечательно, что начало и конец «Печоринских записок» — «Тамань» и «Фаталист» — одинаково развиваются от магии и в магии лунного света. Но если в «Тамани» декоративные подпоры условной романтики местами задерживают нарастание ночного волшебства, то в «Фаталисте» строго реалистический тон повествования, скептические, во всем сомневающиеся замечания автора лишь полнее дают ощутить скрытое присутствие в мире колдовской и безликой силы, безраздельно владеющей жизнью людей и уже намечающей среди нас очередного смертника.

Дальновидный и лукавый мастер Лермонтов знает, что ничто не вредит так искусству, как выраженная заранее востор-

женная вера в таинственное. Недаром признается Печорин, что присутствие энтузиаста обдает его крещенским холодом. Верить в «оккультные науки» Лермонтов предоставляет людям, подобным Грушницкому, а сам устами того же Печорина спешит скептически отмежеваться от сомнительных астрологических опытов, соблазнительно придающих людям «уверенность, что целое небо, с своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!»

К этой явной насмешке над людьми, чрезмерно падкими на все таинственное, Лермонтов добавляет, с расчетом глубоко художественным: «И много других подобных дум проходило в уме моем; я их не удерживал, потому что не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли, и к чему это ведет?..»

Лермонтова прельщали в «Фаталисте» не призрачно-отвлеченные рассуждения на тему о предопределении, не романтически-страшные рассказы о потустороннем в уютной комнате, при мерцании догорающего камина, а подлинная способность безликой запредельной силы проявляться и воплощаться в суровой действительности. Лермонтов не соблазнился легкой безвкусной игрою с мистикой, снабженной вещающими привидениями и провалами в адские бездны, он спокойно и сдержанно, даже несколько сухо, рассказал нам жизненный случай, который, если его на самом деле не было, мог бы бесспорно и несомненно произойти. И одной мысли об этом, в сущности, достаточно, чтобы ужаснуться жизненной тайне, привычно и потому обесцвечено называемой нами Роком, но неумолимой и неукоснительной, как пущенная в ход невидимой рукой машинная шестерня.

Конечно, труднее всего было для Лермонтова выбрать подходящего героя, могущего естественно и просто проделать над собою опыт с пистолетом, показать на деле непоколебимость своей веры в предопределение; словом, предоставить собственную персону в распоряжение зрителей для проверки зыбкого метафизического положения неопровержимой эмпирикой. Однако опыт опытом, а метафизическая авантюра здесь явно налицо! Кто же, спрашивается, способен на нее по преимуществу? Немец? Но при большой любви к метафизическим выкладкам немец не склонен производить их при помощи ненадежного курка. Прирожденный скептик, француз, никакой метафизики, и в особенности авантюрной, не любит. Казалось, проще всего для Лермонтова было остановиться на русском, тем более что все действие повествования развивается в при-

фронтовой полосе, в среде офицеров российской армии. Но русский человек, несмотря на всегдашнюю свою готовность к небывалым опытам, недостаточно от природы выразителен, классичен. Притом, чтобы сделать повышенный жест правдоподобным в искусстве, требуется даль, перспектива, расстояние, примесь некоторой экзотики, чужеродности, непривычности. Выбор Лермонтова с удивительной остротою падает на серба. Славянин и младший брат русского человека, серб еще не утратил, подобно западноевропейцу, разностороннего вкуса к магическим опытам, хотя бы к самым прямолинейным и грубым. А выразительной внешности Вуличу было не стать занимать:

«Наружность поручика Вулича отвечала вполне его характеру. Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные проницательные глаза, большой, но правильный нос, принадлежность его нации, печальная и холодная улыбка, вечно блуждающая на губах его, — все это будто согласовывалось для того, чтоб придать ему вид существа особенного, не способного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи».

Целя себе прямо в лоб, Вулич нажал на гашетку заряженного пистолета: осечка! Скептический Печорин, за минуту до того державший пари, что никакого предопределения не существует, знаменательно себе противореча, обращается к Вуличу: «...не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...»

Человек, только что преспокойно целивший себе в лоб, внезапно смутился: «...пари наше кончилось, и теперь ваши замечания, мне кажется, неуместны... — Он взял шапку, — добавляет рассказчик, — и ушел».

Этот краткий разговор между Печориным и Вуличем в высшей степени важен для внутреннего хода всего повествования Лермонтова. Печоринские скептицизм и сомнение оказываются чем-то незначащим, внешним по отношению к чувству, заложенному в каждом из нас и безошибочно определяющему на лице ближнего скорую обреченность. Что же касается эксперимента с пистолетом, то по доказательности он сильно уступает боязни, охватившей Вулича при замечании Печорина. Опрометчивая выходка, даже самая отважная, не так убедительна, как безотчетно живущий в человеке и внезапно проявляемый страх перед неминуемостью судьбы.

Итак, короткий разговор-признание, разоблачающий наше подспудное знание о Роке, бесповоротно предрешает в «Фата-

листе» распорядок дальнейших событий. После благословенной осечки вольные и невольные участники небывалого опыта расходятся по домам. При свете полного месяца, красного, как зарево пожара, Печорин возвращается домой пустынными переулками станицы. Его занимали все те же привычно скептические мысли, когда внезапно натолкнулся он «на что-то толстое и мягкое, но, по-видимому, неживое». Присмотревшись, Печорин увидел, что это была свинья, разрубленная кем-то шашкой пополам.

Загадка со свиньей, по крайней мере с внешней стороны, разрешилась быстро. Два проходившие казака сказали Печорину, что они идут на поиски своего пьяного товарища-буяна, который, «как напьется чихиря, так и пошел крошить все, что ни попало». В ответ Печорин объяснил им, что не встречал казака, и «указал на несчастную жертву его неистовой храбрости». Эти слова Печорина мы могли бы принять за чистосердечный юмор рассказчика, не разыграйся дальнейших трагических событий, в связи с которыми случай со свиньей не только, по существу, не разрешается для нас, но еще приобретает некий поистине дьявольский оттенок.

Не успел Печорин, взволнованный поступком Вулича, заснуть в эту ночь, как услышал крики под окном: «Вставай, одевайся!» То были офицеры, пришедшие за ним. «Что?» — «Вулич убит».

Стремительность событий, опять-таки с внешней стороны, объяснилась очень просто. Пьяный казак, зарубивший свинью, на бегу повстречал возвращающегося Вулича и на вопрос: «Кого ты, братец, ищешь?» — ответил: «*Тебя!*» — и, полоснув шашкой отважного испытателя судеб, разрубил его от плеча почти до самого сердца.

Конечно, у каждого — своя судьба. Свинья — свиньей, и Вулич — Вуличем. Но отделаться от дьявольского параллелизма, навязанного нам Лермонтовым, мы все же не можем. Гибель человека, только что до того чудесно избежавшего смерти, гибель от шашки, замазанной еще не остывшей свиной кровью; рыскающий в ночи пьяный казак, одержимый вселившейся в него неведомой силой; при свете полного месяца, красного, как зарево пожара, неподвижная свиная туша — все это невольно воспринимается нами как нечто слитное, неразрывное и роковым образом породившее друг друга.

Крайне сжато и схематично все это может быть истолковано так: метафизическая авантюра, предпринятая Вуличем, пробуждает разгневанный Рок, дремавший дотоле в умолкнувших

Перунах; потерявший себя от вина пьяный казак, избранный орудием Рока, как злобой разнузданный дух, набегает на ненавистную ему плоть; но, прежде чем зарубить Вулича, неминуемо встречает и рубит свинью — греховный символ вуличевской попытки заглянуть в запредельное, потревожить Рок. Нечистая свиная кровь шашкой одержимого надругательски приобщается к крови человека, своевольно сорвавшего запоры с преисподней. И в довершение всего пьяный казак предается закону рукою изловившего его на следующий день Печорина, главного, хотя и скрытого виновника злой бури, подтолкнувшего Вулича на опрометчивый опыт с заряженным пистолетом. Символом неминуемой судьбы, воплощением Рока является в повествовании Лермонтова старуха, мать казака-убийцы, беззвучно шепчущая не то молитву, не то проклятие. Она сидела у нежилой хаты, в которую заперся не пожелавший сдаться властям ее преступный сын.

«— Побойся Бога! — обратился к нему старый есаул, — ведь ты не чеченец окаянный, а честный християнин. Ну, уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: *своей судьбы не минуешь*! (подчеркнуто мною. — *Г. М.*)

— Не покорюсь! — закричал казак грозно, и слышно было, как щелкнул взведенный курок.

— Эй, тетка! — сказал есаул старухе, — поговори сыну, авось тебя послушает...

Старуха посмотрела на него пристально и покачала головой».

В безмолвном качании головой заключается ответ старухи. Ведь в это решающее для ее сына мгновение она олицетворяла собою неизбывную для нас, русских, поговорку: «Чему быть, того не миновать». И вряд ли, вопреки словам старого есаула, отличается чем-нибудь наша русская вера в судьбу от веры в фатум, завещанной Кораном «окаянному чеченцу».

Печорин, от лица которого ведется рассказ в «Фаталисте», несмотря на вызов, брошенный им судьбе, остается безнаказанным. Но за него, как и следовало ожидать, вскоре заплатил собственной жизнью сам Лермонтов, успевший до своей гибели поведать нам, по удачному выражению Владимира Соловьева, свой «сон в кубе»: Лермонтову живому снится Лермонтов мертвый, лежащий в долине, среди уступов желтых скал, которому, в свою очередь, снится женщина, одновременно видящая его во сне распростертым на песке злосчастной долины.

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;

29 Зак. 3178

Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснилися кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той,
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Лучшего дополнения к «Фаталисту» Лермонтов оставить нам не мог. Именно так, убитый на дуэли, лежал он на песке в долине, один, покинутый своим убийцей и свидетелями драмы. И секундант поэта, князь Васильчиков, на допросе у коменданта города Пятигорска невольно вспомнил эти стихи Лермонтова, говоря о крови, точащейся из раны по капле[16].

В час кончины поэта одна из его кузин присутствовала на празднестве в далеком Петербурге. Внезапно сердце ее сжалось темным предчувствием беды. «Я чувствую, — сказала она подруге, — что с Мишей (так называла она Лермонтова) случилось что-то ужасное» [17].

Но с особой убедительностью, невольно заставляющей верить в существование предопределения, звучат заключительные слова в «Фаталисте». Ставка Лермонтова на христианскую свободу оказывается битой, ибо сам Максим Максимович, по видимости кроткий, смиренный христианин, неожиданно обнаруживает свою непоколебимую веру в судьбу:

«— Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудреная!.. Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмешь пальцем...

Потом он примолвил, несколько подумав:

— Да, жаль беднягу... Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано!..»

* * *

«Два демона», по слову Достоевского, утвердились в русской художественной литературе — Гоголь и Лермонтов[18]. Один из них все смеялся и, высмеяв человека, удалился, осиленный, быть может, злым духом, а другой бунтовал и грозил нам железным стихом. Всю свою сознательную жизнь Достоевский провел в творческой полемике с Гоголем, воскрешая и одухотворяя мертвые души. Совершенно самостоятельно пройдя через все соблазны человекобожества и преодолев их, по крайней мере в своем творчестве, Достоевский *частично* осудил Лермонтова в лице Кириллова и Ставрогина. Спор Достоевского с Лермонтовым развивался скрытно, подспудно и лишь однажды явно обнаружился как бы случайно брошенным, но весьма знаменательным замечанием: по существу определяя Ставрогина, автор «Бесов» неожиданно добавляет, что у этого его героя «в злобе, разумеется, выходил прогресс даже против Лермонтова»[19]. Откуда взялось здесь это страшное *даже*? Достоевскому исполнилось двадцать лет, когда Лермонтов погиб на дуэли, и он еще при жизни поэта мог слышать о нем, как о человеке, отрицательные отзывы. В них недостатка не было. Тургенев, вспоминая свою мимолетную встречу с Лермонтовым в 1840 году в петербургском салоне, заметил: «Недоброй силой веяло от него, невозможно было выдержать жесткий взгляд его темных глаз»[20]. В том же году Баратынский писал жене из Петербурга в Москву: «Познакомился с Лермонтовым, который прочел прекрасную новую пьесу; человек, без сомнения, с большим талантом, но мне морально не понравился. Что-то нерадушное, московское»[21]. (Баратынский по многим причинам не любил Москвы. — *Г. М.*)

Так относились к Лермонтову почти все знавшие его. Но отсюда еще не следует, что он погиб для вечности, как предполагает Владимир Соловьев. С таким предположением Достоевский никогда не согласился бы.



Е. Г. ЭТКИНД

Поэтическая личность Лермонтова

(«Диалектика души» в лирике)

Личность Лермонтова выступает из его стихотворений медленно, приобретая мало-помалу отчетливую неповторимость. Она оказывается многосторонней, психологически очень сложной и потому — в кратких логических формулах — трудно определимой. Поэзия и в этом случае предшествует прозе, открывает ей новые пути. В России законы такого предшествования проявляются неукоснительно: для того чтобы в прозе, в пушкинских «Египетских ночах», возник импровизатор Чарский, нужны были оды Державина, где одно лицо концентрировало в себе высокую поэзию и низменно-бытовую прозу; для того чтобы родился роман, должен был сначала появиться «Евгений Онегин», а повести и рассказы первоначально содержатся в повествовательных поэмах Пушкина и Баратынского, даже Козлова и Рылеева. В литературах Запада действует тот же закон: поэзия прокладывает путь, она осуществляет те прорывы, в которые, вслед за танками стихов, устремляется пехота прозаических жанров: от новеллы до романа-эпопеи.

Многосторонний, неразрешимо усложненный характер, противоположный психологическим схемам классицизма, окажется уже в сороковых-пятидесятых годах в центре художественно-аналитических повествований Лермонтова, Льва Толстого, Аксакова, Тургенева, позднее — Герцена, Гончарова, Достоевского, Лескова. Однако первоначально он родился в поэзии, проявившись с наибольшей яркостью и художественным совершенством в лирическом творчестве Лермонтова. Об этой особой роли поэта Лермонтова как предшественника русских романистов проницательно писал Б. Пастернак: «Пушкин возвел дом нашей духовной жизни, здание русского исторического самосознания. Лермонтов был его первым обитателем. В ин-

теллектуальный обиход нашего века Лермонтов ввел глубоко независимую тему личности, обогащенную впоследствии великолепной конкретностью Льва Толстого, а затем чеховской безошибочной хваткой и зоркостью к действительности. Но тогда как Пушкин объективен, достоверен и точен, тогда как Пушкин позволяет широчайшие обобщения, все творчество Лермонтова проникнуто его личностью и его страстью, поэтому Лермонтов ограниченнее. Пушкин глубоко реалистичен и служит как бы проводником высшего творческого начала. Лермонтов — живое воплощение личности» *.

В зрелой поэзии Лермонтова-лирика есть небольшая группа стихотворений, примыкающих к традиции классицистической условности. Таковы близкие к жанру элегии пьесы, построенные на цепочке риторических вопросов — вроде «Ветки Палестины», или на принципах аллегорической притчи — как «Листок». «Ветка Палестины» (1836—1837?) — серия вопросов, обращенных к пальмовой ветви, которая неведомо каким путем оказалась украшением иконы:

Заботой тайною хранима
Перед иконой золотой
Стоишь ты, ветвь Ерусалима,
Святыни верный часовой!

Уже сквозь эту условную повествовательность пробивается характер лирического «я», которому свойственно прежде всего благоговение перед загадочно одушевленной природой, наделенной отнюдь не литературно-метафорической, а подлинной жизнью, близкой к жизни человека:

И пальма та жива ль поныне?
Все так же ль манит в летний зной
Она прохожего в пустыне
Широколиственной главой?

Или в разлуке безотрадной
Она увяла, как и ты,
И дольний прах ложится жадно
На пожелтевшие листы?..

---

* Письмо Юджину М. Кейдену от 22 августа 1958 г. (английский текст оригинала см.: *Pasternak Boris*. Poems, translated from the Russian by Eugene M. Kayden. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959. P. IX). Цит. по кн.: *Пастернак Борис*. Стихотворения и поэмы («Библиотека поэта», Б. с.). М.; Л., 1965. С. 632.

Разумеется, вопросы, обращенные к ветке, примыкают к условной риторике классицизма. Однако развитие стихотворения эту риторичность преодолевает. Удивительное свойство лермонтовской поэзии — способность вдохнуть жизнь в, казалось бы, опустошенный, чисто формальный прием, который при иных обстоятельствах мог бы показаться старомодным, едва ли не смешным. В этой лирической системе заключительная строфа естественно рождается из предшествующих, на первый взгляд риторичных, а по сути своей далеких от риторической условности четверостиший:

Прозрачный сумрак, блеск лампады,
Кивот и крест, символ святой...
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.

Черты поэтической личности, которые обнаруживаются в стихотворении, — это вера в живые и животворные силы природы, в ее одушевленность и даже одухотворенность; это и благоговейное смирение перед высшей силой, каковой оказывается всепроникающая жизнь.

Стихотворение «Листок» (1841) тоже могло бы показаться старомодной и едва ли не комичной аллегорией: листок северного дуба, сорванный ветром, унесен на юг, и здесь он молит молодую чинару принять его в свою листву; чинара отвергает его — ей не нужен сухой, увядший лист. К тому же сюжет унесенного ветром листка, олицетворяющего безнадежность одиночества, широко известен во французской и, следом за ней, в русской поэзии; стихотворение Арно (Antoine-Vincent Arnault, 1815) переводилось до Лермонтова по меньшей мере дважды (Жуковский — 1818, Д. Давыдов — 1821). У Арно листок, отвечая на вопрос поэта «Куда летишь?», говорит: «Не знаю сам...», и далее разъясняет: «Стремлюсь, куда велит мне рок, / Куда на свете все стремится, / Куда и лист лавровый мчится, / И легкий розовый листок» (перевод Жуковского). Лермонтов подхватил этот, уже ставший общим местом, сюжет и еще усилил аллегорическую условность: его листок обращается с мольбой о приюте к чинаре. Случилось, однако, что и эта наивная, по сюжету примитивная баллада прожила полтора столетия, не увянув: Лермонтов оживил, одухотворил и этот басенно-балладный схематичный сюжет. Сквозь диалог листка и чинары просматривается судьба изгнанника, отвергнутого чуждой ему, не желающей его понять цивилизацией. Такое отождествление листка и человека могло бы вы-

глядеть плоской аллегорией — так воспринимаются многие притчи подобного рода, написанные в XVIII веке. Но лермонтовский пятистопный амфибрахий со сплошными женскими рифмами обладает такой музыкальной силой, а медлительная речь, напоминающая сказку и в то же время античные гекзаметры,— такой убедительностью, что мы забываем о схематизме балладного сюжета:

И странник прижался у корня чинары высокой;
Приюта на время он молит с тоскою глубокой,
И так говорит он: «Я бедный листочек дубовый,
До срока созрел я и вырос в отчизне суровой.

Один и без цели по свету ношуся давно я,
Засох я без тени, увял я без сна и покоя...»

В этом стихотворении — как и в предыдущем — есть безусловная убежденность в том, что жизнь вездесуща и что в природе все одухотворено:

У Черного моря чинара стоит молодая;
С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская;
На ветвях зеленых качаются райские птицы;
Поют они песни про славу морской царь-девицы.

Все персонажи этой строфы — живые: чинара, ветер, птицы, ветви. Дело опять-таки не в литературности метафор, то есть не в риторике, а в особенностях поэтического мира Лермонтова.

Рядом с «Листком» можно поставить философскую балладу «Три пальмы» (1839). Пальмы, растущие в оазисе, ропщут на Бога, который обрек их на бесполезность — они стоят в пустыне, «ничей благосклонный не радуя взор». В ответ на их ропот появляется караван; люди останавливаются здесь на ночь, срубают пальмы, сжигают их в костре и покидают разоренный оазис. Философия этого «восточного сказания» — высшая целесообразность природы, которую не дано понять отдельным существам. Ведь главный персонаж баллады — ручей, ради которого пальмы и росли «в песчаных степях»:

Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною холодной,
Хранимый под сенью зеленых листов
От знойных лучей и летучих песков.

Ручей встречается в четырех строфах, он назван шестью синонимами (*родник, холодная волна, студеная влага, звучный*

ручей, студеный ручей, гремучий ключ). Ручей — это жизнь, гибель пальм привела к смерти ручья:

И ныне все дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскаленный заносит...

Так умирает ручей. Смерть деревьев рассказана как убийство:

По корням упругим топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом,
И медленно жгли их до утра огнем.

Пальмы хотели служить людям, мечтали принести им пользу. Люди же — носители смерти. Появление каравана в пустыне — зрелище красивое, но безликое, отвлеченное. Упоминаются только предметы, а также «смуглые ручки» и «черные очи»:

Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые вьюки...
. . . .
...Мотаясь, висели меж твердых горбов
Узорные полы походных шатров;
Их смуглые ручки порой подымали,
И черные очи оттуда сверкали...

Когда же появляется зримый целиком человек, то вместе с ним и орудие смерти:

И белой одежды красивые складки
По пле́чам фариса вились в беспорядке;
И с криком и свистом несясь по песку,
Бросал и ловил он копье на скаку.

Природа одушевлена вездесущей жизнью. Человек несет ей смерть.

С наибольшей ясностью эта центральная идея Лермонтова выражена в стихотворном послании «Валерик» (1840): автор рассказывает женщине, которую он любил и не может забыть, о кавказских военных буднях, о небесах Востока и южных горах, о «мирном татарине», который «свой намаз / Творит, не подымая глаз...». Потом начинается схватка «под Гихами», в темном лесу. С кем — непонятно, противника не видно:

И градом пуль с вершин дерев
Отряд осыпан. Впереди же
Все тихо — там между кустов
Бежал поток. Подходим ближе.
Пустили несколько гранат;
Еще подвинулись; молчат;
Но вот над бревнами завала
Ружье как будто заблистало;
Потом мелькнуло шапки две;
И вновь все спряталось в траве...

Безымянные бойцы не испытывают ненависти — да и к кому? Все же они дерутся и погибают. Режут друг друга безжалостно и, в сущности, бессмысленно:

...«Вон кинжалы,
В приклады!» — и пошла резня.
И два часа в струях потока
Бой длился. Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна...

Характерна форма глаголов — *резались, запрудили* — без подлежащих. Рассказчик противопоставляет кровавым картинам резни величавую природу:

А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
В своем наряде снеговом,
Тянулись горы — и Казбек
Сверкал главой остроконечной... —

и передает свои горькие размышления:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет?.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?..

Это недоуменное «зачем?» выражает любимую мысль Лермонтова. Его отношение к социальному бытию близко к тому, что он думает о войне. Люди полны недоброжелательства, а то и вражды друг к другу,— это тоже форма войны, бескровная,

но равно бесчеловечная. Неизменно уродливому общественному сосуществованию противостоит вечная красота природы.

Элегия Лермонтова «Родина» (1841) начинается стихом: «Люблю отчизну я, но странною любовью!..» Определение «странная» объясняется тем, что речь идет не о бытии народа, а только о внешних чертах — о природе, пейзажах, деревенской архитектуре. Все, что связано с военными победами («слава, купленная кровью»), с имперской государственностью («полный гордого доверия покой»), с историей России («темной старины заветные преданья»), — все это автору безразлично («Не шевелят во мне отрадного мечтанья»). Что же он любит?

Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

В дальнейшем перечислены: «дрожащие огни печальных деревень», «дымок спаленной жнивы», «чета белеющих берез», «полное гумно», «изба, покрытая соломой», «с резными ставнями окно», праздничная пляска. Приводя заключительные строки, критики социологического толка обычно выделяют *мужиков* — будто бы Лермонтов тут выразил свою к ним особую привязанность. Ничуть не бывало; он говорит о другом:

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Его привлекает *зрелище пляски* — мужички своим «говором» создают для нее лишь звуковой фон. Пляска же поставлена в один ряд с другими чертами российского пейзажа, окрашенного социально только потому, что речь идет о любимой Лермонтовым деревенской природе, а не о чуждом ему городе. В стихотворении «Родина» провозглашена важнейшая декларация: Лермонтову близка не держава, не история, а природа и естественный, близкий к ней народный быт. Да у него и нет ни одного произведения, которое бы воспевало — подобно пушкинской «Полтаве» — торжество имперского оружия, величие Петра, красоту Петербурга, триумф русского народа. Исключением кажется баллада «Бородино»; однако и здесь нет апологии победоносной кампании. Повествование ведется не от автора, а от лица бывалого солдата, простецкого мужика, вос-

клицавшего перед боем: «Постой-ка, брат мусью!», а теперь вспоминающего Бородинское сражение с ужасом:

Звучал булат, картечь визжала...
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел!

Бывалый солдат гордится своим поколением, одержавшим верх над басурманами: «Могучее, лихое племя...» Однако это отнюдь не имперская гордость — перед нами ветеран, вспоминающий о бесстрашии и патриотической преданности своих сверстников. Характерно, что Лермонтов, показав в «Бородине» народно-солдатское презрение к «мусью» и «басурманам», в других стихотворениях выразил восхищение Наполеоном и негодование по адресу французов, которые предали своего национального героя.

Речь идет прежде всего о «Последнем новоселье» (1841), посвященном перенесению праха Наполеона с острова Святой Елены в Париж в 1840 году. В стихотворении изложена история Франции, как ее понимал Лермонтов. Русский поэт говорит о перерождении Французской революции — в годы якобинского террора она предала собственные идеалы. Обращаясь к народу Франции, Лермонтов утверждает:

Из славы сделал ты игрушку лицемерья,
Из вольности — орудье палача;
И все заветные отцовские поверья
Ты им рубил, рубил сплеча, —
Ты погибал...

Эта оценка якобинства близка к пушкинской (ср. «Андрей Шенье» — «Убийцу с палачами / Избрали мы в цари»). Бонапарт появляется у Лермонтова как спаситель нации от кровавого хаоса:

Ты погибал... и *он* явился, с строгим взором,
Отмеченный божественным перстом,
И признан за вождя всеобщим приговором,
И ваша жизнь слилася в нем, —
И вы окрепли вновь в тени его державы,
И мир трепещущий в безмолвии взирал
На ризу чудную могущества и славы,
Которой вас он одевал...

Не удивительно ли, что Лермонтов, не сочинивший ни строки во славу Российской империи, воспел императора французов? Наполеон оказался для него идеальным воплощением ро-

мантического героя; спасителя, ниспосланного судьбой, обязанного властью и мировым могуществом лишь самому себе и вознагражденного чудовищной неблагодарностью черни; важная черта романтического героя — трагическое одиночество:

Один, — он был везде, холодный, неизменный,
Отец седых дружин, любимый сын молвы,
В степях египетских, у стен покорной Вены,
В снегах пылающей Москвы.

Французы оказались ничтожными: они отвернулись от него («Как женщина, ему вы изменили, / И, как рабы, вы предали его!») и даже его сына выдали врагам. А теперь «ветреное племя» присвоило себе его «останки тленные». Стихотворение кончается четверостишием:

Как будет он жалеть, печалию томимый,
О знойном острове, под небом дальних стран,
Где сторожил его, как он непобедимый,
Как он великий, океан!

Эти грандиозные строки вызывают в памяти строфы пушкинского стихотворения «К морю» (1824), где о Байроне говорится:

Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим.

Это — о Байроне, который, однако, сближается с Наполеоном, умершим на острове Святой Елены:

Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.

В «Последнем новоселье» то же соотношение величия и ничтожества, что и в других стихах Лермонтова, — речь, однако, идет о Франции: уродливое общество — прекрасная природа. Гений близок природе и враждебен обществу. Общество недостойно гения. Наполеон привлекает Лермонтова не тем, что он завоеватель, а скорее тем, что он жертва национального преда-

тельства. Эта трагическая тема звучала и десятилетием раньше — в юношеском стихотворении «Святая Елена» (1831):

Сын моря, средь морей твоя могила!
Вот мщение за муки стольких дней!
Порочная страна не заслужила,
Чтобы великий жизнь окончил в ней.

У Лермонтова природа противостоит обществу, как прекрасное — уродливому, вечное — тленному, истинное — лживому. Это особенно наглядно в знаменитом стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), первые две строфы которого — гротескная картина светского бала, где

При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски...

Все здесь фальшиво: речи — *затверженные*, люди — *бездушные*, вместо лиц — *маски*, а в следующей строфе красавицы — *городские* (для Лермонтова это определение — иронически-осуждающее), их руки — *давно бестрепетные*, иначе говоря, бесчувственные и светски равнодушные. В противоположность миру лжи, притворства, суеты, в воспоминаниях поэта рождается другой — мир истины и естественности:

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.

Природе свойственна *жизнь*: туманы *встают*, вечерний луч *глядит*, и это не просто языковые метафоры: в отличие от бездуховного света пруд, туманы, луч, листы — все живое.

В этом стихотворении, как и во многих других, сопряжены жанры, которые в системе классицизма не только отличны друг от друга, но и противоположны: сатира и элегия. Начальные и заключительные строфы сатиричны, центральные элегичны; при этом элегия движется от внешней картины, от усадебного пейзажа («...высокий барский дом / И сад с разрушенной теплицей»), вглубь — во внутреннее пространство, где образы воспоминаний неотличимы от образов воображения:

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Стиль сатирический (строфы I и VII) несовместим с элегическим (III—VI, особенно IV—V); достаточно сравнить две строки:

При диком шепоте затверженных речей... (I)

С глазами, полными лазурного огня... (V)

Характерная черта лермонтовской поэзии — совмещение таких несовместимых жанров-стилей. Оно отражает сложность поэтической личности, в которой сочетаются противоположные черты; в данном случае это — сентиментальность романтического юноши:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье... (V) —

и непримиримость гражданского обвинителя, сурового судьи-сатирика:

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Подобная противоречивая сложность выступает во многих стихотворениях зрелого Лермонтова, начиная со «Смерти поэта» (1837), где лирическое «я», развиваясь на глазах читателя, проходит до десятка ипостасей. Перед нами сперва рассказчик, который в немногих словах, но с явным сочувствием к поэту повествует о драматических обстоятельствах, повлекших за собой убийство:

Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит!

Рассказчика сменяет обвинитель общества, произносящий монолог в духе Чацкого, усиленный конструкцией риторического вопроса:

Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар?..

Вслед за ним возникает оратор классицистического стиля, который пользуется характерными для такого стиля аллегориями:

Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Оратор-классицист снова уступает место рассказчику, сухая проза которого противоположна предшествующему напыщенному слогу:

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет:
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет...

Этот прозаический стиль сменяется близким к нему, но другим — стилем трезвого политического комментария:

И что за диво?.. издалека,
Подобный сотням беглецов,
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока...

Здесь уже начинает звучать громкий голос гражданина, говорящего от имени всей нации, — появляется некое «мы»:

Заброшен к *нам* по воле рока...

Не мог щадить он *нашей* славы...

Следует резкое стилистическое переключение — теперь звучит голос пушкинского читателя, вспоминающего центральный эпизод из «Евгения Онегина»:

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой...

Снова появляется оратор, продолжающий декламацию в форме риторических вопросов, — теперь этих вопросов два, они занимают каждый по три стиха — терцеты, составляющие традиционно-романтическую строфу, рифмованную по схеме AAb CCb, с укороченным последним стихом:

Зачем от мирных нег...

Зачем он руку дал...
Зачем поверил он...

Монолог оратора уступает место словам некоего апостола нового Христа:

И прежний сняв венок, — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело.

Снова звучит голос политического обвинителя:

Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд...

И сразу вслед за этим — голос элегического поэта, автора новых «Tristia» [1]:

Замолкли звуки чудных песен,
Не раздаваться им опять:
Приют певца угрюм и тесен,
И на устах его печать.

Наконец, последняя тирада «Смерти поэта» — инвектива, обращенная к целому социальному классу: к потомкам временщиков и фаворитов, отстранивших от власти древнюю аристократию; к царедворцам, утверждающим свою власть за счет духовных ценностей нации:

Свободы, Гения и Славы палачи!..

Эта инвектива продолжает риторико-стилистические принципы якобинского красноречия; в монологе Лермонтова можно без труда найти близкие аналогии к речам Камилла Демулена, Сен-Жюста, Робеспьера, даже к журналистике Марата [2]. Сюда относится и настойчивая обращенность инвективы («А вы, надменные потомки... Вы, жадною толпой... Таитесь вы... Пред вами...»), и ее разветвленность, риторически усложненный синтаксис, и аллегорическая образность («Свободы, Гения и Славы палачи!..»), и ударная метафорическая концовка:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

В авторе стихотворения «Смерть поэта» сосуществуют элегический поэт и прозаик-повествователь, политический комментатор и пророк-апостол, читатель «Евгения Онегина» и революционер-якобинец. Все эти облики, отчетливо выраженные в стилистических сменах и скачках, представляют собою труд-

носовместимые в едином характере ипостаси, составляющие, однако, поэтическую личность Лермонтова.

Лирический субъект «мы» появляется в «Смерти поэта»; он пройдет через гражданскую лирику Лермонтова, порою выдвигаясь на передний план, — как в «Думе» (1838), где коллективное местоимение означает поколение, от имени которого Лермонтов произносит горький исповедальный монолог. Что же оно собою представляет, лермонтовское поколение? Понять это для нашей темы необходимо — ведь, говоря о нем, поэт говорит о себе. Стихотворение, озаглавленное «Дума», — оно обманчиво именуется по жанру, напоминающему о Рылееве, хотя никакого к нему отношения не имеет, а восходит к французскому (ламартиновскому) «Méditation» [3], — содержит три временны́х плана. *Прошлое* — это то, что унаследовано от отцов: «Богаты мы, едва из колыбели, / Ошибками отцов и поздним их умом», — иначе говоря, теми иллюзиями, которым предавалось поколение декабристов и которые они хоть и поздно, но осознали. Значит, Лермонтов и его сверстники хранят в сознании память и об этих революционно-романтических надеждах, и об их крушении. *Будущее* — это сыновья, которые с презрением и насмешкой отнесутся к «потерянному поколению» своих отцов, ничего им не оставивших в наследство. В «Думе», таким образом, идет речь о трех поколениях: прошлом («отцы»), настоящем («мы») и будущем («сыновья»). Нынешнее поколение — ему посвящено все стихотворение, кроме начальных и конечных строк, — отличается рядом негативных свойств: это бездействие; равнодушие; трусость; холопство; книжная ученость; скупость; насмешливость; скука. Если бы все обстояло так, не было бы никакой сложности. На самом деле характеристика последекабристского поколения перечислением пороков не ограничивается. Что же есть в этих людях еще? Прежде всего уже названное выше — память об иллюзиях отцов и крушении этих иллюзий. Далее — Лермонтов говорит:

И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Признание чрезвычайно важное: «огонь кипит в крови»; эти люди способны к пламенным страстям, которые, однако, охлаждены сознанием. Поэт противопоставляет понятия *кровь* и *душа*; в крови кипит огонь, в душе — царствует холод. По-видимому, под *кровью* разумеется реальная физическая жизнь,

под *душой* (здесь) — рациональное сознание, *мысль* о жизни. Так или иначе, Лермонтов говорит о противоречивости своих современников (и о своей собственной); им свойственны одновременно огонь — и холод, страстность крови — и безразличие души. Противоречивые черты существуют именно одновременно, отрицая и дополняя друг друга. То же взрывчатое соединение противоположностей в строках:

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.

Лучшие надежды и благородные страсти этому поколению свойственны, но они вступают в противоречие с книжной ученостью, неверием и врожденной немотой — неспособностью или нежеланием выразить свою сокровенную суть. Это и есть — бессилие в действии и речи. Определяющей чертой оказывается непримиримый конфликт: внутреннее богатство при внешнем параличе. Причиной же паралича оказывается губительный рационализм поколения: «...под бременем познанья и сомненья / В бездействии состарится оно», «Мы иссушили ум наукою бесплодной».

Стихотворение «Дума» — психологический этюд, рассматривающий умонастроение целого поколения, — поколения, которое уместно назвать промежуточным. По Лермонтову, коллективная психология его сверстников отличается противоречивой сложностью — сам автор понимает, что предшественники и потомки, не разрываемые непримиримыми тенденциями, гораздо проще его современников, не способных бросить векам «ни мысли плодовитой, / Ни гением начатого труда». Между тем психологическое изучение этого поколения представляет особый, ни с чем не сравнимый интерес, — именно такому изучению и посвящен «Герой нашего времени» (ср.: «*наше* поколенье»). Разумеется, поэзия здесь впереди прозы, творимой тем ж автором.

«Дума» — поэтический трактат о психологии поколения; ей предшествует стихотворение, изнутри выражающее его, этого поколения, эмоциональный мир, — «Гляжу на будущность с боязнью...» Это лирическая исповедь, формально связанная с ренессансной философской лирикой: каждая из двух строф представляет собой как бы усеченный сонет — катрен, сопровождаемый двумя терцетами (AbAb CCd EEd). Стихотворение говорит об одиночестве, о готовности к смерти, о горечи разоча-

рования и усталости; однако такой пересказ безнадежно его обедняет. Поэт боится будущего, горюет о прошлом, ни с кем и ни с чем не связан в настоящем (строфа 1):

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.

Таково положение нынешнего человека во времени: прошлое ему внушает тоску, будущее — страх, настоящее — отчаяние одиночества. Все же он еще ждет, надеясь на появление некоего учителя — может быть, мудреца или поэта, способного внушить потерянному поколению понимание смысла жизни:

Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей...

Возможно, впрочем, что речь идет о внутреннем «вожде» — о поэтическом вдохновении или жизненной мудрости, и что «вестник избавленья» — это как бы «второе рождение» того же поколения, которое созреет и тогда поймет гибель собственных иллюзий, источник своего скепсиса:

Поведать, что мне Бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.

Вторая строфа (второй «усеченный сонет») говорит о готовности встретить смерть — ведь в жизни уже ничего более сделать не удастся:

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла.

Таков катрен «сонета». Первый терцет — об одиночестве, о тоске и отчаянии смертельно усталого человека:

Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя...

Второй терцет — о психологической особенности этого поколения; оно очень молодым утратило смысл существования, интерес к жизни:

Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Здесь-то и проявляется внутренний конфликт: поэт, утверждающий опустошенность и отчаяние, скепсис и разочарование, осознает трагическую глубину и напряженность существования. «Рок» и «бытие» противопоставлены друг другу, как «бури» и «солнце» — как Время и Вечность; человек, современник Лермонтова, не выдержал ни перемен Времени, ни неизменного покоя Вечности. Сочетание «в бурях рока» говорит об Истории, «под знойным солнцем бытия» — о Природе. Стихотворение посвящено обеим ипостасям человека, который является и социально-историческим деятелем («в бурях рока»), и метафизическим существом, стоящим перед лицом Смерти, Вечности, Бога («под знойным солнцем бытия»). Этому человеку свойственны одновременно прозаический скепсис и поэтический восторг, опустошенность и насыщенность. В «Думе» конфликт этого стихотворения будет развернут с обстоятельностью, характерной для трактата, хотя здесь тема Истории окажется сильнее темы Вечности. В стихотворении же «Гляжу на будущность с боязнью...» они равноправны; первой отдана одна строфа, второй — другая. Каждый из двух «усеченных сонетов» обладает самостоятельностью, как это и свойственно философским сонетам, скажем, Данта или Дю Белле[4]. Дополняя друг друга, обе строфы в то же время противоположны: в первом «сонете» поэт выражает надежду на продолжение жизни, сулящей открытие новых смыслов — не придет ли «вестник избавленья», не обнаружится ли «цель упований и страстей»? Во втором надежд нет, утверждается безоговорочное ожидание смерти — она неизбежна для души, которая «и тьмой и холодом объята». (В стихотворении «Мое грядущее в тумане...», предшествующем «Гляжу на будущность с боязнью...» и являющемся наброском к нему, композиция почти такая же: те же два усеченных сонета, к которым, однако, прибавлено еще одно четверостишие; но соотношение строф иное.) Стихотворение вмещает в себя еще один контраст: в нем сосуществуют противоположные начала — лирическое и философское, иначе говоря, субъективное и объективное; из них каждое доведено до предела. Лирическое начало выражено в исповедальности, предельно откровенном раскрытии чувств (*с боязнью*, *с тоской*, душа *усталая* и проч.); философское — в сонетной форме и в преобладании абстрактных понятий (*будущность, прошлое, избавленье, назначенье, упования, страсти, надежды, юность,*

любовь, добро, зло, тьма, холод, рок, бытие). Таковы свойственные Лермонтову принципы психологической, эстетической и чисто формальной многослойности, даже контрастности, лежащей в основе его лирики.

Эта многослойность — совмещение в одном человеке нескольких личностей — получила наиболее полное выражение в стихотворении «Не верь себе» (1839). В пяти строфах звучат семь или даже восемь отдельных голосов, как бы принадлежащих совершенно разным субъектам, не имеющим между собой ничего общего. Их объединяет лишь скептическое отношение к занятию поэзией; в сущности, каждый из них утверждает, обращаясь к поэту: «Не пиши стихов!» Аргументы, однако, у каждого свои, и даже они — взаимоисключающие. Первый утверждает, что вдохновение — не более чем болезнь, физическая и душевная:

Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.

Нагнетаются логические и эмоциональные доводы, поддерживающие эту мысль; поэтическая настроенность объясняется физиологическим расстройством: «То кровь кипит, то сил избыток!»

Кто высказывает такое мнение? Скорее всего, прожженный скептик, далекий от всякого творчества, — может быть, преклонных лет врач или трезвый старик-отец, стремящийся образумить мечтателя-сына, который, как ему кажется, ничего не смыслит в реальной жизни; он и призывает мечтателя вернуться на землю: «Скорее жизнь свою в заботах истощи...»

Второй голос (в строфе 2) приводит иной аргумент: эмоционально-душевную жизнь «внутреннего человека» — «...девственный родник, / Простых и сладких звуков полный» — передать в грубо материальной форме слов, и тем более искусственных стихов, невозможно: «Стихом размеренным и словом ледяным / Не передашь ты их значенья». Этот аргумент повторяет одну из центральных идей немецких романтиков: материальное слово не может выразить духовное содержание чувств или мыслей, для этого годится разве что музыка. В русской поэзии эту идею до Лермонтова сформулировали Жуковский («Невыразимое», 1819: «Но то, что слито с сей блестящей красотой, / Сие столь смутное, волнующее нас... / Какой для них язык?..») и Тютчев («Silentium», 1830). Заметим, что второй аргумент несовместим с первым: первый отрицает поэтическое творчество как душевную болезнь — и призывает к практиче-

ской деятельности; второй отрицает поэзию вследствие невозможности передать духовное содержание в материальной форме — и призывает к молчанию (ср. у Жуковского: «И лишь молчание понятно говорит»). Для первого само содержание поэзии — уродливая болезнь, язва; для второго это содержание возвышенно и прекрасно, низка же и уродлива материя формы («Стихом размеренным и словом ледяным...»).

Третий голос, отвергая поэзию, приводит другой аргумент: нельзя выставлять душевные переживания на потеху толпе, нельзя обнаруживать свои сокровенные чувства. «Не унижай себя, — провозглашает этот голос. — Стыдися торговать / То гневом, то тоской послушной / И гной душевных ран надменно выставлять / На диво черни простодушной». Толпа ничего не поймет — поэтому выставлять себя напоказ глупо; продавать свои переживания в виде литературных произведений, книг — унизительно, даже бесстыдно; делать это из презрения к толпе — безнравственно («...надменно выставлять / На диво черни...»). Этот третий аргумент несовместим с двумя предыдущими; он близок к идеям .французских романтиков, отвергавших сопряжение поэзии и рынка, высокого искусства и низменно-буржуазной коммерции (Гюго, Мюссе). Лермонтов развивает мысль, близкую пушкинской, высказанной неоднократно: «Молчи, бессмысленный народ, / Поденщик, раб нужды, забот! / Несносен мне твой ропот дерзкий, / Ты червь земли, не сын небес...» («Поэт и толпа», 1828).

Этот голос сменяется еще одним, четвертым; на сей раз он принадлежит той самой «черни простодушной», перед которой нельзя «торговать / То гневом, то тоской послушной». Чернь говорит с презрением и враждой, обращаясь к поэту:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
  На что нам знать твои волненья,
Надежды глупые первоначальных лет,
  Рассудка злые сожаленья?..

Чернь отвергает лирические излияния поэта, его душевные муки — они ей безразличны; толпа говорит о них грубо, чуть ли не вульгарно: «Какое дело нам... На что нам знать... Надежды глупые...» Таков четвертый аргумент против поэзии — на сей раз его выдвигает та самая толпа, которой она предназначена и которая отвергает поэта, как чуждого ей самовлюбленного эгоиста.

В той же самой строфе, однако, рождается еще один голос, пятый, — он противоположен предшествующему:

Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

Если прежний голос звучал изнутри толпы, то этот описывает ее внешний облик: толпа идет *играючи*; лица изображают праздничность, слезы считаются неприличными. Такова толпа снаружи; именно потому, что она «играет» в праздничность, она обрушивает на поэта свой сарказм:

Какое дело нам, страдал ты или нет?

В последней строфе голос крепнет — теперь он опровергает взгляд на толпу как на единую массу: нет, она ничуть не праздничная, она состоит из отдельных тяжко страдающих людей. В сущности, это голос новый, шестой. Пятый описывал толпу снаружи, как ее видят простодушные наблюдатели; шестой раскрывает ее суть:

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..

Оказывается, толпа, чернь — это обман зрения; ее на самом деле нет. Есть преступники или страдальцы, которых объединяет «тяжелая пытка» пройденного ими жизненного пути; каждому человеку свойственна роковая тайна — тайна «преступленья иль утраты». Вероятно, в этих строках содержится спор с Пушкиным — ведь в стихотворении «Поэт и толпа» (1828) «чернь» сама о себе обобщенно говорила: «Мы малодушны, мы коварны, / Бесстыдны, злы, неблагодарны; / Мы сердцем хладные скопцы, / Клеветники, рабы, глупцы; / Гнездятся клубом в нас пороки...» Поэт соглашался с чернью и отвечал ей: «Душе противны вы, как гробы...» Лермонтов отвергает это «мы» черни, это «вы» в устах поэта; он видит отдельных страдающих людей, которые отнюдь не «клеветники, рабы, глупцы» en masse*. И наконец, последние четыре стиха обращены к поэту — кем? Самим поэтом? Другим, над ним воздвигающимся мудрецом, имеющим право поучать его, поэта? Так или иначе, это еще один голос (седьмой), уверенно обобщающий всю тему стихотворения — отрицание поэзии:

* в подавляющем большинстве (*фр.*). — *Сост.*

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

Это означает: искусство со всеми его условностями — для жизни не нужно, оно способно вызвать лишь смех; картонный меч аксессуаром трагедии быть не может. Позднее Александр Блок подхватит этот образ в пьесе «Балаганчик», где условно раненный актер будет кричать: «Я истекаю клюквенным соком». Для этих *отдельных* людей-мучеников всякий театр *смешон* своей очевидной условностью; книжная же поэзия — *плач, укор, заученный напев* — ничем не отличается от ярмарочного зрелища.

Семь, казалось бы, не связанных друг с другом голосов, порою даже противоречащих друг другу, все же сливаются вместе. Их, как уже говорилось, объединяет идея отрицания поэзии; их объединяет и то, что они в совокупности принадлежат одному и тому же носителю, они — разные аспекты поэта Лермонтова. Потому их и трудно отделить один от другого. Стихотворение «Не верь себе» в целом представляет собой дискуссию на тему: «Почему поэзия невозможна?» Этот вопрос получает несколько ответов: потому что 1) вдохновенье — болезнь, патологический самообман, 2) материальное слово и стих не могут передать духовности внутренней жизни, 3) не следует торговать своими страданиями и выставлять их напоказ толпе, 4) сама толпа не желает самовыражения поэта — она занята сокрытием страданий каждого из составляющих ее мучеников, 5) каждый из этих образующих толпу людей не терпит «игры в жизнь», художественного или балаганно-театрального подражания реальности. Ответы следуют один за другим; окончательным оказывается последний. Все остальные хотя и отменены, однако существуют или, точнее, сосуществуют в душе поэта, которая оказывается сотканной из вопиющих противоречий, несовместимых друг с другом, — и тем не менее их можно привести к некоему общему знаменателю. В стихотворении «Не верь себе» несколько спорящих между собой призрачных персонажей существуют как стороны лермонтовского поэтического «я».

Стилистически каждый из этих персонажей-призраков отличается от других отчетливо маркированной тенденцией, представляющей собой, как правило, лишь сердцевину стиля. Первый — *как язвы, тяжелый бред, раздраженье мысли, кровь кипит, сил избыток:* словарь, близкий к медицинскому, есте-

ственно-научному, прозаический; единственный высокий оборот во всей строфе относится к отрицаемому романтическому мироощущению — «В нем *признака небес* напрасно не ищи...» Второй — *заветный чудный миг, неведомый и девственный родник, простых и сладких звуков полный, покров забвенья*: словарь мистического романтизма, каждый оборот восходит к поэзии Жуковского и родствен раннему Тютчеву; обилие эпитетов (*заветный, чудный, неведомый, девственный, простых и сладких*) и самый характер этих оценочных определений, так же как и метафор (*отрыть в душе... родник... звуков полный..., покров забвенья*), связаны с этой традицией. Третий — *тайник души, страсть с грозой и вьюгой, бешеная подруга, послушная тоска, гной душевных ран* — своим экстремизмом приближается к поэзии Гюго или столь любимого Лермонтовым Огюста Барбье. Четвертый — *какое дело нам, на что нам знать, надежды глупые, злые сожаленья* — вульгарный слог чуждой, точнее, враждебной всякому искусству уличной черни («Мы сердцем хладные скопцы, / Клеветники, рабы, глупцы»). Пятый — *играючи идет толпа, на лицах праздничных, след забот, неприличная слеза*: трезво-прозаический слог повествователя, окрашенный *иронией*; так, во фразе «Слезы не встретишь *неприличной*» определение как бы поставлено в иронические кавычки, то же относится к эпитету «на лицах *праздничных*». Следующий, шестой, — *тяжелой пыткой не измятый, до преждевременных добравшийся морщин, преступленья, утраты*: от иронии не остается следа, слог трагический, с характерным для него пренебрежением логикой (ср.: *из них едва ли есть один*, где *из них* относится к собирательному *толпа*; грамматическая логика нарушена). Наконец, седьмой: *для них смешон, заученный напев, разрумяненный актер, картонный меч* — подчеркнуто прозаический слог, своим профессионально-театральным характером противопоставленный эстетическому обману, столь ценимому и классическим, и романтическим театром.

Мы насчитали семь голосов, или персонажей-призраков; есть, однако, и еще один, восьмой: это французский поэт Огюст Барбье. Из его пролога к сборнику «Ямбы и стихотворения» («Iambes et poèmes», 1831) взят эпиграф, четыре строки которого перекликаются с последним ответом, содержащимся в заключительных четырех строках у Лермонтова (а также, разумеется, с речью толпы в строках 25—28). Барбье с издевкой говорит о стихотворцах, торгующих патетикой и «пляшущих на фразе», как циркачи-канатоходцы:

Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase...

Конструкция начала (эпиграф) в точности воспроизведена Лермонтовым в строфе 4: «Que nous font apres tout...» — «Какое дело нам...» Для того чтобы приблизить к своему тексту строки Барбье, он даже сделал (может быть, бессознательно) небольшое изменение — вместо «Que *me* font...» написал: «Que *nous* font...» Перед нами случай двойного перевода: сперва Лермонтов перевел оборот Барбье с французского на русский, а затем приспособил французский оригинал к русскому варианту.

Однако присутствие Барбье отразилось не только в эпиграфе, но и в форме стиха: это «французские ямбы» — четверостишия с чередованием двенадцатисложника с восьмисложником (по-русски — шестистопного ямба с четырехстопным). «Ямбами» написаны важнейшие стихотворения упомянутого сборника Барбье; среди них самые прославленные — «Раздел добычи» («La Curée») и «Кумир» («L'Idole») *. Дух Огюста Барбье пронизывает все стихотворение Лермонтова — а дух этот не только бунтарский, но и открыто революционный. Сборник Барбье родился как отклик на июльскую революцию 1830 года в Париже — она произвела огромное впечатление и на Лермонтова; ей посвящены строки «Опять вы, гордые, восстали...» и стихотворение «30 июля. (Париж) 1830 года», где читаем: «И загорелся страшный бой, / И знамя вольности, как дух, / Идет пред гордою толпой...» Не та ли «гордая толпа» имеется в виду у Лермонтова, когда он «под знаком Барбье» (то есть июльской революции 1830 года) говорит о тех, кому смешон «плач» и «укор» поэта — «с своим напевом заучённым»? В стихотворении «Не верь себе» звучит, таким образом, голос Огюста Барбье и, следовательно, отзвук июльской революции. Барбье — поэт социальный, гражданский, и одушевленное им стихотворение Лермонтова, разумеется, относится к «бурям рока», а не к «знойному солнцу бытия».

Все эти голоса, все эти персонажи-призраки составляют в совокупности небывалый по сложной противоречивости образ поэта Лермонтова.

---

* К сожалению, этот факт не отмечен в превосходных, очень обстоятельных комментариях Э. Э. Найдича к изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание стихотворений («Библиотека поэта», Б. с.). Л., 1989. Т. 2. С. 609—610.

Другое произведение, в котором похожая многослойность характера обнаруживается с не меньшей наглядностью, — «Журналист, читатель и писатель» (1840). О нем много и хорошо написано*; нас, однако, интересуют не прототипы Журналиста и Читателя, а только Писатель, произносящий наиболее длинную речь. Этот монолог, в сущности философско-лирическое стихотворение,— развернутый ответ на поставленный в самом начале вопрос: «О чем писать?» Друг друга сменяют различные стили, из которых каждый соответствует определенному аспекту внутреннего мира Писателя. Монолог начинается почти прозаическим повествованием, объясняющим, в какой момент рождается вдохновение (стиль 1):

О чем писать?.. Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум, и сердце полны...

Этот стиль спокойного рассказа сменяется повествованием поэтико-романтическим, где о поэте говорится в третьем лице — с использованием всего арсенала романтизма 20-х—30-х годов, русского и французского, со специфическими для этой художественной системы неожиданными метафорами и сравнениями (стиль 2):

И рифмы дружные, как волны,
Журча, одна вослед другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило,
В душе, проснувшейся едва;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг, нижутся слова...

Следует иронически-романтический комментарий к этому «полету» (стиль 3):

Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.

Ирония уступает место трезво-горькому самоосуждению (стиль 4):

---

* Последний по времени, обобщающий текст об этой «драме в миниатюре» см. в упомянутых комментариях Э. Э. Найдича (С. 613—615).

Ужель ребяческие чувства,
Воздушный, безотчетный бред,
Достойны строгого искусства?
Их осмеет, забудет свет...

Все то, что наивно утверждалось выше (стиль 2), теперь с беспощадной прямотой обличается как глупость: *ребяческие чувства, воздушный, безотчетный бред*... (стиль 4).

После этой жесткой характеристики, посредством которой прозаик зачеркивает в себе поэта, Писатель возвращается к тому, что только что назвал «безотчетным бредом». Теперь он рассказывает с трагическим надрывом о бессонных ночах, когда

...горят и плачут очи,
На сердце — жадная тоска;
Дрожа, холодная рука
Подушку жаркую объемлет;
Невольный страх власы подъемлет;
Болезненный, безумный крик
Из груди рвется...

В этом состоянии священного безумия поэт, погружаясь в воспоминания о днях юности, поддается воздействию прежних иллюзий, одновременно уже сознавая их беспочвенность:

В очах любовь, в устах обман —
И веришь снова им невольно,
И как-то весело и больно
Тревожить язвы старых ран...

Так возникает стиль 5 — на слиянии нынешнего безумия с юношеской наивной влюбленностью и более поздним скепсисом опытного человека, убедившегося в обманчивости давних надежд.

Отсюда прямой путь к стилю 6 — он исполнен сарказма и суровой разоблачительности, он беспощадно срывает флер юношеских иллюзий и обнаруживает неприглядную сущность того, что пленяло когда-то:

Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум:
То соблазнительная повесть
Сокрытых дел и тайных дум;
Картины хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей,

Средь битв незримых, но упорных,
Среди обманщиц и невежд,
Среди сомнений ложно-черных
И ложно-радужных надежд.

Сам автор определил этот стиль, сказав: «Пером *сердитый* водит *ум*»,— здесь в самом деле доминируют аналитичность и озлобленность; почти каждый стих говорит о срывании иллюзорных масок и о борьбе с самообманом («...повесть / Сокрытых дел и тайных дум», «Среди сомнений ложно-черных / И ложно-радужных надежд»). Эта автооценка — глупая юность, увиденная умудренной зрелостью,— сменяется обобщающим пятистишием, дающим характеристику этого разоблачительного произведения и его автора (стиль 7):

Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток...

Двигаясь от стиля 5 к стилю 7, поэт поднимается по ступеням откровенной, беспощадно разоблачительной речи — в последних строках, только что процитированных, даются как бы окончательные формулы: «Приличьем скрашенный порок» — это формула объекта, подвергнутого развенчанию; «Неумолим я и жесток» — формула субъекта, который обличает и собственное прошлое, и отныне понятный ему мир светского обмана. На этом монолог, поднявшийся на самый высокий уровень гражданского пафоса, обрывается. Следует горько-прозаичный комментарий, возвращающий к началу монолога (стиль 1):

Но, право, этих горьких строк
Неприготовленному взору
Я не решуся показать...
Скажите ж мне, о чем писать?

Эти четыре стиха одновременно подхватывают и прозаический комментарий стиля 3.

Казалось бы, монолог окончен. Нет, следует заключительный пассаж, поднимающийся на еще большую риторическую высоту (стиль 8). Этот пассаж содержит мотивировку окончательного отказа от писательства:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,

Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?..

Поэт утверждает свою правоту перед лицом озлобленного невежества толпы, которая пророчество толкует как брань. Стоит ли писать ради этой «толпы неблагодарной»?

Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?..

А здесь соотношение иное, скорее противоположное: повесть, содержащая «картины хладные разврата» и «приличьем скрашенный порок», может оказаться губительной для детской души, «сердце слабое» может вовлечься в «омут страстей» (недаром выше появлялась *«соблазнительная* повесть / Сокрытых дел и тайных дум» — определение, казавшееся поначалу немотивированным, почти загадочным).

Мы подходим к окончательному выводу Лермонтова — он относится сразу к двум линиям внутренних рассуждений:

О нет! преступною мечтою
Не ослепляя мысль мою,
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю.

«*Преступною* мечтою»: «преступление» оказывается двойным — и с точки зрения толпы, которая примет пророчество за брань; и по отношению к ребенку, которого «соблазнительная повесть» развратит. Значит, определение *преступная* имеет двойной смысл. *«Тяжелою ценою»* тоже двойственно: и потому, что автор может навлечь на себя «злость и ненависть» толпы; и потому, что он смутит «ребенка сон покойный», развратит его. Цена оказывается тяжелой — в первом случае для гражданского самочувствия автора в обществе, во втором — для его человеческой совести. Заключительное четырехстишие, отяжеленное двойственностью противоположных смыслов и сарказмом обращения к слушателям («Я вашей славы не куплю»), отличается от всего предшествующего монолога (стиль 9).

Перечисленные стили соответствуют, как уже говорилось, разным чертам, свойственным личности Писателя; эти черты — прозаическая трезвость взгляда, юношеская увлеченность и влюбленность, саркастическое самобичевание, горькая ироничность, романтическое безумие, озлобленный рационализм, беспощадная обличительность, пророческий пафос, граж-

данская страсть, боязнь ненужных социальных осложнений, боязнь угрызений совести... Некоторые из этих черт вступают в вопиющее противоречие с другими. Лермонтовский Писатель склонен одновременно к самовозвышению и к самоосуждению; он испытывает восторг поэтического творчества — и осуждает это творчество как нечто для людей опасное и даже вредное; он стремится к разоблачению светской лжи и юношеских иллюзий, одновременно боясь, что разоблачения могут оказаться «соблазнительной повестью» о разврате и греховности; он мечтает о правде, осознавая, что стремление к ней может обернуться преступлением.

Такие непримиримости и представляют собой характерную особенность поэтической личности Лермонтова. Его «диалектика души» — открытие, которое ставит его на особое место в русской литературе и обеспечивает ему одно из самых первых мест в литературе мировой. После лирики Лермонтова Толстой, Гончаров и Достоевский двигались по пути, уже проложенному поэзией.



И. З. СЕРМАН

Судьба поэтического «я» в творчестве Лермонтова

Тот романтизм, к которому примкнул юноша Лермонтов и который был для него наполнением всей его духовной жизни, — русский романтизм 1830-х годов — весь был направлен против Пушкина и пушкинской школы. В Лермонтове быстро увидели поэта, который занял место Пушкина, еще и по очень существенным хронологическим причинам. Именно «Смерть поэта» (стихи) сделала Лермонтова «всеизвестным» *, как показал во время следствия о них друг Лермонтова Святослав Раевский. Кроме того, нужно помнить, что современники и читатели Лермонтова в период его насильственно укороченной литературной деятельности (1836—1841), да и несколько поколений русских читателей потом не знали ничего или почти ничего из написанного им до 1836 года.

Только после 1860 года, когда были опубликованы так называемые «ученические тетради» Лермонтова, а особенно после издания 1891 года, осуществленного Висковатовым, почти весь ранний Лермонтов стал доступен и читателям, и исследователям. В результате общая оценка лермонтовского творчества под грузом ранних двухсот стихотворений, десятка поэм, нескольких драм неизбежно стала определяться именно этой, не литературной для самого Лермонтова и его современникам неизвестной, количественно подавляющей частью его наследия.

Наибольшее впечатление произвело раннее творчество Лермонтова на Владимира Соловьева, который пришел к убеждению, что главная черта всей поэзии Лермонтова — это «страш-

* М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Составление, подготовка текстов, вступительная статья и примечания М. И. Гиллельсона и В. А. Мануйлова. М., 1964. С. 397.

ная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем *Я*, страшная сила личного чувства» *.

Запомним это определение и, не споря с ним, попробуем его проверить на творчестве Лермонтова 1835—1841 годов.

По отношению к раннему или, лучше сказать, «московскому» Лермонтову оно совершенно верно. В стихах этого периода (1828—1832) всегда одно и то же «я», как бы оно ни называлось. Это «я» всегда страдает от непонимания окружающих, от их враждебности или глупости, от их пошлости или практического цинизма. Центральный персонаж московского периода как бы гость из другого мира, из мира высоких идей, поэтических чувств, неразделенных стремлений к недоступному идеалу. Куда бы ни заносила фантазия Михаила Лермонтова, где бы ни происходило действие его поэм или драм, между ним и его окружением всегда идет борьба: мир, по самой своей природе состоящий из зла и пошлости, вынуждает поэта вооружаться единственно возможным оружием защиты и нападения, заставляет его стать демоном, подавить в себе мечту о «всеобщем братстве» и многое другое, о чем мечталось поклоннику Шиллера и нового христианства сенсимонистов.

В тот момент, когда Лермонтов заявил о себе в стихах «Смерть поэта», литературная гегемония Пушкина-поэта несколько лет, как кончилась. Критика до середины десятилетия ищет и не находит никого, кто мог бы Пушкина заменить. Два имени, которые прежде всего вспомнит современный читатель, — Баратынский и Тютчев — ни в критике, ни у читателей не получили не только должного, как кажется нам в XX веке, признания, но и серьезного отклика.

Ситуация в поэзии середины 1830-х годов складывается, следовательно, из общего равнодушия и даже разочарования в Пушкине, из равнодушия и незаинтересованности в Баратынском и Тютчеве и из того, в чем почти вся критика эпохи увидела признак нового расцвета русской поэзии: из феноменального успеха в 1835 году первого сборника дотоле совершенно неизвестного поэта — Владимира Бенедиктова.

Для того чтобы понять, почему мыслящая часть русского общества второй половины 1830-х годов поняла и приняла Лермонтова в свое сознание и в свои чувства, нужно одновременно объяснить, почему эта же часть русского общества немного ранее восторгалась Бенедиктовым.

---

* *Соловьев Вл. С.* Лермонтов // Соловьев Вл. С. Полное собрание сочинений. М., 1911. Т. 8.

30 Зак. 3178

Л. Я. Гинзбург соглашается с мнением Белинского, что Бенедиктов был поэтом петербургского чиновничества, любимцем этой публики*. Достаточно просмотреть список, который приводит сама же Л. Я. Гинзбург, чтобы увидеть, что это не петербургские чиновники, а сливки литературной интеллигенции обеих столиц: «Среди современников, ценивших стихи Бенедиктова <...> можно назвать имена Жуковского, Вяземского, А. И. Тургенева, Плетнева, Шевырева, Краевского, Тютчева, Сенковского, И. С. Тургенева, Грановского, Ап. Григорьева, Фета, Некрасова и т. д.» **.

Бенедиктов явился перед читателями со своей книгой стихотворений без всякой подготовки в виде журнальных публикаций или отзывов рецензентов. Читатели встретились со своего рода поэтическим Адамом: у поэта не было никакого груза воспоминаний, никаких обманутых надежд, никаких утраченных иллюзий, никакого спора с действительностью. Стихи Бенедиктова освобождали от груза истории (какая б она ни была!), поднимали над прозой повседневности и предлагали жизнь в мире, преображенном фантазией поэта. Отсюда восторги русских интеллектуалов, от пятидесятилетнего Жуковского до семнадцатилетнего Ивана Тургенева, по его собственным словам, плакавшего (да еще в обнимку с Тимофеем Грановским) над стихами Бенедиктова***.

Можно, конечно, с высоты нашего исторического опыта и посмеяться над наивными восторгами и неуместными слезами. А почему, собственно, считать эти восторги и слезы чем-то неприличным? Тургенев и Грановский плакали, читая стихи Бенедиктова, не потому, что в них, как через десять лет в стихах Некрасова, звучало сочувствие к «меньшому брату». Они плакали от чистого и ничем не замутненного восторга перед волшебством поэзии, которая освобождала их, как им казалось, от неласковых объятий исторической действительности.

Новый поэт свободно подчинялся капризам своей фантазии, — он создал мир своих поэтических радостей, в котором на уровень этого мира оказались подняты и некоторые элементы быта, и черты петербургской повседневности. Правда, уже существовал фантастически освещенный «Невский проспект». Но у Гоголя за красотой и фантастикой прячется социальная

---

* *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом. Л., 1982. С. 123.

** Там же. С. 110—111.

*** *Тургенев И. С.* Воспоминания о Белинском // Тургенев И. С. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1956. Т. 10. С. 275.

трагедия, а у Бенедиктова это не трагедия, а поэтические радости жизни. Достаточно сравнить бал, который создан бредом художника Пискарева, и балы и вальсы в стихах Бенедиктова.

Было еще одно в стихах Бенедиктова, что пленяло и завораживало. Со времен полемических статей Белинского принято смеяться над Шевыревым за то, что он назвал Бенедиктова «поэтом мысли». Может быть, сначала надо понять, что же имел в виду Шевырев, когда давал такую аттестацию поэту-дебютанту: «...всякий из этих предметов (о которых пишет Бенедиктов.— *И. С.*) одушевился его собственным духовным миром <...> сквозь каждый из них блещет его собственная, его глубокая мысль» *. Смысл этих слов в том, что Шевырев понял и почувствовал «духовный мир» Бенедиктова, хотя и преувеличил глубину его «мысли».

Как пример силы и масштабов мысли Бенедиктова-поэта Шевырев перепечатал в своей статье его «Утес»:

Отвсюду объятый равниною моря,
Утес гордо высится, — мрачен, суров,
Незыблем стоит он, в могуществе споря
С прибоями волн и с напором веков.
Валы только лижут могучего пяты,
От времени только бразды вдоль чела,
Мох серый ползет на широкие скаты,
Седая вершина — престол для орла.

Как в плащ, исполин весь во мглу завернулся,
Поник, будто в думах, косматой главой;
Бесстрашно над морем всем станом нагнулся
И грозно нависнул над бездной морской.
Вы ждете — падет он,— не ждите паденья!
Наклонно он стал, чтобы сверху взирать
На слабые волны с усмешкой презренья
И смертного взоры отвагой пугать.

Он хладен, но жар в нем закован природный:
Во дни чудодейства зиждительных сил
Он силой огня — сын огня первородный —
Из сердца земли мощно выдвинут был!
Взлетел и застыл он твердыней гранита.
Ему не живителен солнечный луч,
Для нег его грудь вековая закрыта,
И дик и угрюм он, — зато он могуч!

---

* *Шевырев С. П.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. С. 444.

Зато он неистовой радостью блещет,
Как ветры помчатся в разгульный свой путь,
Когда в него море бурунами хлещет
И прыгает жадно гиганту на грудь.
Вот молнии пламя над ним засверкало.
Перун свой удар ему в темя нанес —
Что ж? — огненный змей изломил свое жало,
И весь невредимый хохочет утес.

«Утес» у Бенедиктова — это поэт, сопоставленный рядом сравнений и метафор с могучим явлением природы. Именно в этом сопоставлении человеческого и природного, в их отождествлении убежденный шеллингианец Шевырев увидел поэтическую мысль, *поэзию мысли* Бенедиктова. Тут можно прибавить, что утес у Бенедиктова не только воплощение силы и гордости поэта, он дан в мужественном противостоянии громам и силам неба вообще. Это должно было импонировать сверстникам молодого Тургенева. А начальству, цензуре, благонамеренной критике в стихах Бенедиктова должна была нравиться их свобода от злобы дня, о которой еще продолжал напоминать, к общему недовольству (от царя до светских салонов), Пушкин, стихами «На выздоровление Лукулла» например.

И в обращенности ко всем, а не к избранным, к читателям, а не к поэтам, не к элите, была новизна стихов Бенедиктова, понятая, как кажется, Лермонтовым.

Какие у нас основания так думать?

Сборник Лермонтова 1840 года построен контрастно «московской» поэзии: там «я» в центре, там все время ищутся пути к этому «я», и негативно, и позитивно. «Нет, я не Байрон...» — означает *масштаб* в собственном о себе представлении, но ничего не говорит, о чем же этот «избранник» собирается поведать миру.

Значительная часть «московской» лирики циклизуется вокруг женских персонажей — предметов любви и виновниц страданий лирического «я». Те же темы изложены в драматической форме в пьесах этого времени.

Немногое из раннего периода, признанное позднее критиками и читателями («Ангел», «Парус»), написано вне привычной «московскому» Лермонтову концентрации вокруг «я». Эти немногие стихи именно поэтому могли быть в литературном сознании подверстаны к «петербургской» лирике.

Петербургский период начинается с «Бородина» и «Смерти поэта». И в той и в другой вещи нет центрирующего «я». Переделанное в 1836 году «Поле Бородина» — теперь «Бородино» —

освобождено от всяких воспоминаний о войнах XVIII века, оно выключено из традиции, оно дано как неповторимое событие национальной истории.

Неопределенное «я» («Поле Бородина») — не то поэт, не то участник сражения, а может быть, и то и другое, — заменено рассказчиком-солдатом. А главная тема вещи, сближающая ее с «Думой» и другими стихами сборника 1840 года, — это контраст времен, контраст поколений. В «Смерти поэта», где нет «я», есть нечто с точки зрения нашей темы очень любопытное: лицо, от имени которого идет рассказ о гибели поэта, все время обращается к тем, кого оно винит в смерти Пушкина, они для него — это «вы»: «А *вы*, надменные потомки...», «И *вы* не сможете всей вашей черной кровью...» Кто же тот, кто к ним обращается? «Какой-то совершенно никому не известный некий господин Лермонтов — гусарский офицер», как писала брату Софья Карамзина *.

Этому «вы», которое прозвучало в «Смерти поэта», противостоит не корнет Лермонтов, о существовании которого читатели только что узнали, а не обозначенное, но остро ощутимое «мы». Начальство, когда ему стали известны криминальные 16 строк, так называемое «прибавление», сразу решило, что это стихотворение — голос «партии»; об этом же писали дипломаты из Петербурга в донесениях своим правительствам **.

Преувеличивая размеры опасности в собственно политическом смысле, начальство не ошиблось в литературном отношении. Не названное «мы» — это единомышленники Лермонтова, ему, конечно, незнакомые, его поколение — вот от имени кого говорил он в «Смерти поэта».

Так еще не названное, но подразумеваемое и остро ощутимое, затекстовое «мы» появляется в «Смерти поэта», чтобы в «Думе» не только прозвучать фактически, но и полностью вытеснить «я» самого поэта, которое нужно в этой вещи только для того, чтобы у читателей не возникло неверного представления о непричастности поэта к этому «мы». После того как сказано, что поколение «наше», сомнений уже быть не может.

«Дума» выражает *наше* мироощущение, поэт говорит о своем поколении («богаты *мы*, едва из колыбели», «жизнь для *нас*»).

---

* Письмо от 22 февраля 1837 г. Цит. по: Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960. С. 174.

** *Щеголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина: Исследования и материалы. М., 1987. С. 325—328, 330, 333, 335, 340 и сл.

Следовательно, отсутствие привычного для нас в «московской» поэзии «я» в «Думе» не случайно, а преднамеренно. Поэт мог бы себя отделить от тех, о ком он говорит, но здесь не «вы» (как в «Смерти поэта»), здесь «мы», наше поколение. Вслед за темой «поколения» у Лермонтова появляется, в его собственной, оригинальной трактовке, тема поэта и толпы: «Толпу ругали все поэты», — иронически замечает у Лермонтова Читатель в стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840). Вспомним пушкинское стихотворение «Поэт и толпа». У Пушкина толпа говорит поэту о себе и ждет от него понимания и сочувствия:

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки:
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя.

Лермонтов перевернул ситуацию: у него в стихотворении «Не верь себе» поэт со своими душевными терзаниями жалок по сравнению с каждым человеком *из толпы*. Исторически это означало решительную перемену всей системы поэтических ценностей, а следовательно, и переоценку места поэзии в социально-культурных отношениях. Лермонтов говорит за толпу и от ее имени: «Какое дело *нам*, страдал ты или нет?..»

«Толпа» — это то большинство, о котором Лермонтов сказал Самарину: «Хуже всего не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая этого» *. «Толпа» страдает, не понимая этого и тем более не понимая причин своего страдания. И это непонимание «большинства», «массы», как сказали бы в наше время, — предмет забот и раздумий поэта Лермонтова, который эту трагедию толпы понимает.

Поэт Лермонтов находит для себя в социальной ситуации особое место. Если он не с «мечтателями», то с кем же? Он ведь и не человек толпы, хотя видит ее страдания и понимает ее. Поэт Лермонтов со своим поколением — как мы видели это в «Думе».

Что же такое «поколение», какого рода это понятие, откуда оно идет? XVIII век его не знал, поскольку он не видел вокруг

* М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 304.

себя истории, а находил ее только в книгах о республиканских временах Рима и героической борьбе Спарты. Историю вокруг себя, в своей жизни европейцы стали ощущать и осознавать под воздействием эпохи 1789—1815 годов. Так появилось осознанное отношение к смене исторических эпох, а в жизни каждой страны — к смене поколений. Пушкин в так называемом «Романе в письмах» говорит об интервале между поколениями примерно в десять лет (кстати, так же позднее считал и Эйхенбаум). Поэтически это свое понимание смены эпох и поколений Пушкин высказал в послании «К вельможе». Его оценка нового поколения, которое идет на смену людям 1820-х годов,— это холодное и недоброжелательное мнение стороннего наблюдателя, человека, которому чужды и не очень понятны заботы новых людей:

Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились младые поколенья.
Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры,
Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,
Звук лиры Байрона развлечь едва их мог...

Это можно принять за объективную картину смены эпох и поколений. На самом же деле — разве новые поколения остались равнодушны к поэзии Байрона? Это звучало как обвинение, даже как оскорбление. И острота нападок на Пушкина за это послание вызвана была не адресатом, Юсуповым, а его, послания, *антиромантическим* пафосом. Юсупов-адресат был только удобной мишенью.

Пушкин рвал с романтиками, и они вызов приняли; он, желая или не желая, все свои симпатии от современности перенес на XVIII век, на время Екатерины и Державина.

Лермонтов себя ощутил и осознал поэтом своего поколения, каким бы оно ни было и каковы бы ни были его слабости и даже пороки.

Понятие «поколения» получило в XX веке необходимую научную разработку. Особенно интересна и плодотворна концепция поколения, которую предложил испанский мыслитель Ортега-и-Гассет*. По его мнению, жизнь каждого человека — это драма, где характер, сюжет и постановка зависят от норм и

* См.: *Sturm F. G.* Ortega's «Idea of Generations»: Methodology for Intellectual History // Centenario Ortega y Gasset. University of New Mexico. Madrid, 1985. P. 93—103.

обычаев, которые определяют жизненное чувство каждого поколения. Поколение, которое всегда состоит из мыслящего меньшинства и пассивного большинства, само по себе представляет динамический компромисс между массой, и личностью; этот компромисс и является движущим началом исторической эволюции.

«Мыслящее меньшинство» Лермонтова приняло и полюбило *, хотя самое появление сборника его стихов в 1840 году удивило даже доброжелательную критику. В. Межевич, в прошлом соученик Лермонтова по Благородному пансиону, писал в рецензии на этот сборник: «...надобно иметь много силы, много самобытности, чтобы к стихам приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены мальчикам в забаву» **.

Но даже недоброжелательная критика заметила новую для эпохи и для русской поэзии вообще установку — отказ от центрирующего «я» и замену его темой поколения, «мы». Шевырев выразил это впечатление, может быть, резче всех. Он писал, что по стихам лермонтовского сборника 1840 года невозможно «начертать портрет лирика» ***, тогда как в стихах Бенедиктова он увидел привлекательный для него образ мыслящего поэта.

Невозможность «начертать портрет лирика», если отбросить в этом определении оценочный момент, означала, что Лермонтов пришел в русскую поэзию с новой поэтической программой — как выразитель новой эпохи общественного сознания, когда страдания несознающего большинства уже стали глубокой внутренней причиной страданий сознающего меньшинства.

Понять «страдания большинства» — это дело поэта. И не только понять, но в идеале, как конечная цель, выразить. А пока Лермонтов преимущественно занят страданиями тех, кто их понимает, кто сознает, как Печорин, что если жизнь — это пир, то не веселый, а печальный. После дуэли с Грушницким, сосланный в крепость к Максиму Максимычу, Печорин

---

* См.: *Гиллельсон М. И.* Поэзия Лермонтова в салоне Елагиных // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 253—260.

** *Межевич В. С.* Стихотворения Лермонтова // Северная пчела. 1840. № 284.

*** *Шевырев С. П.* Стихотворения Лермонтова // Москвитянин. 1841. Ч. 1.

записывает: «Я думал умереть, это было невозможно: я еще не осушил *чаши страданий*, и теперь чувствую, что мне еще долго жить» (127)*.

Страдание как обязательный удел мыслящего человека поколение Лермонтова ощущало во всех его стихах, даже в таких, казалось, спокойных и безмятежных, как «Горные вершины». Вот свидетельство такого понимания. Николай Елагин писал отцу 18 августа 1840 года: «Читали вы в “Отечественных записках” стихи Лермонтова, перевод из Гете? Стихи эти очень понравились Москве, и кто оттуда к нам ни приедет, всякий непременно знает их наизусть и хвалит. Я сочинил музыку на эти стихи, и они поются у нас в Люблино с утра до вечера» **.

Напомню это стихотворение:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Последняя строка с ее резким утвердительным ответом на невысказанные, но подразумевающиеся жалобы уставшего от дороги (от жизни) человека подготовлена предпоследней строкой, которая резко контрастирует по своей императивно-разговорной форме с предшествующим шестистишием.

Два первых двустишия дают два соположенных, хотя и контрастных, понятия-образа: *вершины — долины*. Каждое из них является семантическим и грамматическим центром «своего» двустишия. При очень тщательно продуманном параллелизме конструкции, есть и существенные различия. Эпитеты разнопорядковые: *горные — тихие*, но если второй, *тихие*, однозначен, то эпитет г*орные* содержит и дополнительные значения, всегда в поэзии связанные с понятием «гора» и производными от него. Эпитет *горные* дает не только исходную точку для описания, он предполагает как обязательный элемент существование «долин», контрастных «горам» не только по расположению, но и по образу своего бытия. Тем более важно для этого

* Ссылки в скобках здесь и далее на страницы по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений / Под редакцией Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1948. Т. IV.

** *Гиллельсон М. И.* Поэзия Лермонтова в салоне Елагиных. С. 256.

стихотворения то, что объединяет эти контрастные понятия — сон, покой, тишина.

Глаз поэта видит и то, чего не происходит на самом деле: появляющиеся в пятой и шестой строках глаголы действия (*пылит, дрожат*) даны с отрицательной частицей *не* и означают отсутствие действия — они уточняют, конкретизируют картину всеобщего сна и покоя, в котором находится природа. Ее не тревожит ни ветер, ни присутствие человека, который мог бы проехать или пройти по дороге. И концовка, с ее прямым обращением поэта к читателю («ты»), разрушает этот мир покоя, это царство сказочной спящей красавицы и вводит тревожно мятущегося героя, для которого отдых и покой возможны только в смерти.

Именно скрытый, но ощущаемый трагизм и, следовательно, неопровержимость последней строки объединяли это стихотворение, в оригинале, у Гете, звучащее как спокойная медитация, с лермонтовским строем чувств и с его обостренным ощущением трагизма любой жизненной или психологической ситуации. И это, пожалуй, более всего поражало читателей-современников — умение поэта уловить в самой простой, не трагической и даже не драматической ситуации скрытую энергию трагизма.

Даже непримиримый идеологический противник Лермонтова С. Бурачок увидел его поэтическое превосходство над недавним кумиром, Бенедиктовым: «Это замечательный стихотворец, очень и очень не последний, может быть, из нынешних “стихотворцев”. Стих славный, стальной: он и гнется, и упруг, и звучит, и блестит отражением мысли. Но отличительное достоинство этого стиха — в нем столько слов, сколько нужно их для полного и ясного выражения мысли. <...> Ежели совершенный стих должен в чтении сохранять всю естественность и свободу прозы — а это действительно так, — то стих Лермонтова очень близок к совершенству. <...> Он совершенно противоположен стиху Бенедиктова, увешанному метафорическими серьгами, браслетами, ферроньерками, где брильянтовыми, а где, и большей частью, стразовыми, оттого что в них иногда, за неимением мысли, могущей играть и отражаться в тропических гранях стиха, — “вода”, простая, стеклянная вода» *.

Перестроив свою лирику, изгнав из нее себя как центрального героя, Лермонтов не ввел в сборник 1840 года несколько

* *Бурачок С. О.* Стихотворения Лермонтова // Маяк. 1840. Ч. XII. Раздел 4. С. 152.

сугубо личных стихотворений, таких как «Я не хочу, чтоб свет узнал...», «Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Гляжу на будущность с боязнью...», где всюду идет речь о *нем*, о его судьбе, где нет ни «поколения», ни «толпы». Лермонтов нашел другую форму для воплощения собственного лиризма. Это отметил Сенковский в статье о «Герое нашего времени»: «Лермонтов счастливо выпутался из самого затруднительного положения, в каком только может находиться лирический поэт, поставленный между преувеличениями, без которых нет лиризма, и истиной, без которой нет прозы. Он надел плащ истины на преувеличения, и этот наряд очень к лицу им» *.

Если высвободить смысл из-под покрывала красноречия, которым Сенковский украсил свою фразу, то он верно почувствовал, что Лермонтов нашел для своего лиризма место и форму в прозе. Главное, что составляет своеобразие прозы Лермонтова в «Герое нашего времени», — это ощущение скрытого под внешним течением сюжета истинного содержания внутренней душевной жизни, кипения страстей и работы мысли Печорина.

Восторги Тургенева, Чехова, Льва Толстого по поводу «Тамани» известны. С. Дурылин рассказал, что в 1909 году на его вопрос, «какое из произведений русской прозы он считает совершеннейшим с точки зрения художественной, Лев Николаевич, нимало не колеблясь, назвал “Тамань”» **. После того как Печорин спасся от грозившей ему смерти, он впервые в «Тамани» говорит о своих чувствах: «Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!» (65).

В «Тамани» все время идет внутренняя борьба в сознании Печорина между маской служащего офицера, которого беспокоит только выполнение служебного приказа, и поэтически восприимчивой личностью, для которой красота важнее всего.

Ночные морские пейзажи в «Тамани» по выразительности не уступают тому, что к этому времени уже было создано в рус-

* Цит. по статье Э. Э. Найдича «“Герой нашего времени” в русской критике», в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени. М., 1964. С. 166.

** *Дурылин С. Н.* На путях к романтизму // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Сборник 1 / Под ред. Н. Л. Бродского и др. М., 1941. С. 250.

ской поэзии. При этом Лермонтов совершенно не употребляет эстетически-оценочных эпитетов: «Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее (лачужки.— *И. С.*), и внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию...» (55). И всего замечательнее скупость, с которой Лермонтов говорит о море: ни длинных описаний, ни прихотливых сравнений. Он как бы перенес в свою прозу дисциплину своих поэтических определений. Пронизанность рассказа морем, морской стихией создается тем одновременно и сюжетным, и стилистическим обстоятельством, что оба персонажа, противостоящие Печорину, — девушка и Янко, — даны в рассказе как порождение морской стихии. Это подчеркнуто прозвищем девушки («русалка»), ее ночными прогулками по берегу, ее песней, ее ожиданием гостя, который появляется из моря и туда же уходит вместе с «русалкой». И чуть-чуть не осуществленное намерение «русалки» утопить Печорина представлено в рассказе как подобие жертвы морю.

Море, по укрепившемуся в русской романтической поэзии представлению, символ свободы; «Прощай, свободная стихия» — этими словами начинается стихотворение Пушкина «К морю» (1824), в котором тема свободы впервые так прочно и естественно отождествлена с морем.

Янко и «русалка», она же «ундина», — дети моря, свободные люди, сами определяющие свою судьбу, независимые и вольные, не обязанные являться «по начальству» и выполнять его предписания. Может быть, поэтому возникает в рассказе Печорина такая щемящая сердце нота, когда он видит лодку, в которой уплывают Янко и «русалка»: «Ветер дул от берега: они подняли маленький парус и быстро понеслись. Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой мальчик все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно» (65).

Печорин в «Тамани» не видит своей вины перед «честными контрабандистами», которых он вынудил бежать в поисках более безопасного места. Он винит «судьбу»: мысли о том, что каждое его вольное или невольное вторжение в чужую жизнь кончается печально или трагически, у него не возникает — так же, как не появляется у него раскаяния в «Бэле», где он становится виновником гибели Бэлы, ее отца, несчастья Казбича и соучастником преступления Азамата. Только в той части «журнала» Печорина, которая действительно построена как

дневник, он пытается понять себя и смысл собственных поступков и действий.

Своего рода стилистическую формулу для дневника Печорин находит сам. Так, о своих разговорах с единственным человеком, с которым для него возможно взаимопонимание, Печорин записывает для себя: «Одно слово — для нас целая история» (75).

Вот и «чаша страданий» — образ, возникающий совершенно неожиданно в журнале Печорина, — содержит в себе целую «историю», как, впрочем, все те дневниковые записи, где он, отвлекаясь от, так сказать, «текущих дел», то есть от двойной интриги, которую он затевает от скуки, размышляет о себе. Мотив «страдания» возникает снова в той записи, в которой Печорин объясняет самому себе, зачем он затевает интригу против Грушницкого и Мери: «Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости?» (99). И далее идет рассуждение о том, что такое страсти, как они соотносятся с идеями и чем в конечном итоге определяется смысл жизни и высший уровень сознания: «...душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно. <...> Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» (99).

По Печорину оказывается, что искать объяснения своих страстей и действий человек может только в самом себе и что это есть высшее состояние самопознания. Следовательно, как каждое слово в дневнике Печорина — это «целая история», так и несколько эпизодов из жизни офицера кавказской армии превращаются у Лермонтова в «историю души человеческой», которая «едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (54), по его ироническому заявлению.

Устойчивое читательское впечатление от героя времени, каким представил Печорина Лермонтов, внесло очень важную дополнительную черту в литературный облик его автора. Читатели отождествили Лермонтова с Печориным, увидели в персонаже портрет автора. Решение Николая I, что Лермонтову надо перевоспитаться на кавказской войне, относилось в равной степени и к его персонажу.

Впервые в прозе осуществилось то, что уже стало привычным для русской романтической поэзии. Его прозу прочли так, как привыкли читать романтиков, как читали Байрона или Ламартина, Веневитинова или Бенедиктова. И если до Лермон-

това стихи и проза как-то могли в русской литературе сосуществовать, хотя первенство и переходило к прозе, то лермонтовский роман убедил и критику и читателей, что время стихов ушло и наступает эпоха прозы.

Пушкин строил свою прозу как антитезу стихам, на другой стилистической основе; Марлинский перенес в прозу весь блеск и все красноречие романтической поэзии, частью чужой, а частью — собственной; Лермонтов избежал таких крайних позиций, как мы теперь понимаем, не оправдавших себя.

Конечно, опыт обоих предшественников он использовал; но, если персонажи Пушкина рассказывали только о том, что с ними происходило, а не то, о чем они думали, а персонажи Марлинского излагали свои суждения о других, выражали свои страсти, Печорин стал судить себя, объяснять себя, да так, что в романе образовался рядом с прагматическим сюжетом (интригой) другой, параллельный роман мысли, роман самопознания.

Всю свою поэзию мысли, всю силу мыслительности, как говорили в 1830-е годы, выраженную в его же поэтическом творчестве 1836—1841 годов, Лермонтов сумел высказать в прозе.

Так по странному ходу истории поэт Лермонтов создал прозу, которая не только «убила» на полустолетие поэзию, но и стала основой классической русской прозы, отменившей надолго романтизм, — прозы от Тургенева до Чехова.

Как сказала однажды Анна Ахматова о Лермонтове: «В прозе он опередил сам себя на целое столетие» *.

И кажется, мы имеем право сказать, что романтик Лермонтов стал основоположником русской реалистический прозы XIX века.



* Œuvres et opinions. Moscou, 1963. No 3. P. 140.

В. ГОЛЬШТЕЙН

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»: проблема героизма

Я не могу и не хочу отказываться от своих слов, ибо идти против своей совести не только нехорошо, но и не безопасно. Я не могу поступить иначе. На том стою, и да поможет мне Бог.

Мартин Лютер

С человеком, который ставит свою честь выше жизни, с человеком, идущим добровольно на смерть, нечего делать: он неисправимо человек.

Александр Герцен

В русской литературе первая треть XIX столетия была временем романтического увлечения народной культурой и поэзией, национальными корнями и историей. Среди многочисленных произведений, появившихся в результате подобного увлечения, была и поэма Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) (в дальнейшем «Песня»). Притом «Песня» — что типично для Лермонтова — оказалась в этом ряду явлением запоздалым.

Западная славистика лермонтовскому тексту особого внимания не уделила*. Русские ученые, напротив, писали о поэме

* За исключением нескольких статей Джона Мерсеро и Джона Гаррарда: *Mersereau J.* M. Yu. Lermontov's «The Song of the Merchant Kalashnikov»: An Allegorical Interpretation // California Slavic Studies. 1960. P. 10—33; *Garrard J.* Mikhail Lermontov. Boston, 1982; *Mersereau J., Lapeza D.* Russian Romanticism // Romanticism in

довольно часто, но при этом в основном ограничивали себя исследованием фольклорных мотивов*. Интересную попытку прочитать по-новому текст Лермонтова предпринял недавно С. Ломинадзе**. Его анализ содержит много любопытнейших наблюдений, но я не могу согласиться практически ни с одним из его выводов.

«Песня» никоим образом не должна восприниматься всего лишь как блестящий эксперимент в области фольклорной стилизации. Эта поэма открывает единственный прижизненный сборник стихотворений Лермонтова, сборник, подготовленный самим поэтом. Очевидно, что «Песня» с ее довольно простым сюжетом была почему-то крайне важна для Лермонтова. Написанная в стиле былины и описывающая события далекого прошлого, поэма повествует о купце Калашникове, который убил в кулачном бою обидчика своей жены, опричника Кирибеевича и затем был казнен Иваном Грозным за отказ объяснить причины своего поступка. Что же в подобной истории так привлекло внимание Лермонтова?

Чтобы ответить на этот вопрос, я предлагаю сначала проанализировать структуру поэмы, затем обратить внимание на связь событий, описанных в «Песне», с некоторыми биографическими деталями, относящимися к самому Лермонтову, и, наконец, рассмотреть «Песню» как пример лермонтовских размышлений о природе и судьбе героизма и о роли героизма в мире, который откровенно враждебен любому проявлению личной независимости и нонконформизма. Конфликты и противоречия, которые составляют мир «Песни», содержат в зародыше конфликты и более поздних произведений Лермонтова. Поместив «Песню» на первое место среди двадцати восьми стихотворений сборника, Лермонтов вполне определенно заявил, что именно в ней содержится ключ к его зрелому творчеству.

National Context / Ed. by R. Porter and M. Teich. London, 1988. P. 290—316.

* Ср.: *Владимиров П. В.* Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова. Киев, 1892; *Мендельсон Н. М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 165—195; *Азадовский М. К.* Фольклоризм Лермонтова // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43—44. С. 227—262; *Штокмар М.* Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // Там же. С. 263—352; *Вацуро В. Э.* М. Ю. Лермонтов // Русская литература и фольклор (перв. пол. XIX в.). Л., 1976. С. 210—248.

** *Ломинадзе С.* Поэтический мир Лермонтова. М., 1985.

СТРУКТУРА «ПЕСНИ»

Само заглавие поэмы представляется довольно ироничным. Очевидно, что настоящим ее героем является купец Калашников, но заглавие представляет действующих лиц согласно земной иерархии: царь, опричник, купец. Певцы, исполняющие песню о Калашникове, вторят иерархии, заявленной в названии:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Про тебя нашу песню сложили мы,
Про твово любимого опричника,
Да про смелого купца про Калашникова (2, 7)*.

Ничего не говорится ни о взаимоотношениях этих персонажей, ни о трагическом завершении этих взаимоотношений. Земная иерархия и ценности подчеркиваются — явно не без иронии — на протяжении всего стихотворения. Кажется, что певцы не способны понять трагическую сторону столкновения и поэтому исполняют свою песню с единственной целью развлечь какого-то неизвестного боярина и его белолицую жену: «Ай, ребята, пойте, только гусли стройте! / Уж потешьте вы доброго боярина / И боярыню его белолицую» (2, 15). Кажущийся объективным тон певцов, безразличный к Калашникову и почтительный к царю, подчеркивает безразличие мира «Песни» к трагическим событиям, которые развертываются перед нами.

В «Песне» три части, центром каждой из которых является диалог или, скорее, допрос, словесный поединок.

Первая часть «Песни» начинается с описания пира при дворе Ивана Грозного и представляет царя основным источником всех действий и событий. Все участники пира разделяют с царем его веселье, за исключением опричника Кирибеевича, который настолько погружен в свои мысли, что даже не слышит упрека царя. Когда, после третьей попытки, «грозное слово» царя достигает слуха Кирибеевича, последний готов принять суровую казнь за свой проступок: «А прогневал я тебя — воля царская, / Прикажи казнить, рубить голову» (2, 9). Упомина-

* Все цитаты из Лермонтова приводятся по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. / Ред. коллегия: И. Андроников, В. Вацуро, И. Чистова. М.: Худ. литература, 1984. Том и страница указаны в скобках.

ние о казни, которую может повлечь за собой царский гнев, четко обрисовывает параметры того мира, в котором разворачивается история Калашникова. В этом мире царский гнев и казнь предполагают друг друга. Иван Грозный не только пользуется абсолютным контролем — он на таком контроле настаивает. Ему мало, что все его придворные пьют и радуются («и все пили, царя славили» (2, 8)). Его больше интересует тот, который не пьет. Царь требует от Кирибеевича публичного объяснения. Потребность в полном контроле и единообразии присуща не только царю, но и подчиненным, так что сам Кирибеевич добивается любви лишь той, которая на него не смотрит (2, 9). В этой атмосфере героизм Калашникова, его желание защитить свой частный мир, его отказ объяснить свое поведение представляются еще более героическими.

Кирибеевич не оспаривает право царя на вмешательство в его личный мир и эмоции, он просит прощения и признается в безответной любви к красавице, не упомянув о том, что красавица эта замужем. Царь прощает опричника и советует ему послать к девушке сваху с дорогими подарками, добавляя: «Не полюбишься — не прогневайся» (2, 10). Хотя царю и не приходит в голову, что у девушки могут быть серьезные причины избегать Кирибеевича, в целом суд царя кажется довольно справедливым и доброжелательным. Как справедливый хозяин, Иван не просто дает волю своему гневу против непослушного слуги, а сначала выясняет причины неповиновения. Кирибеевич же с помощью обмана восстанавливает свое место в иерархии, возвращается в число тех, кто удостоен царской милости.

Вторая часть описывает купца Калашникова, представленного среди его владений, которые он старательно охраняет:

Запирает Степан Парамонович
Свою лавочку дверью дубовою
Да замком немецким со пружиною;
Злого пса-ворчуна зубастого
На железную цепь привязывает (2, 11).

Лермонтов описывает Калашникова как человека, который будет отстаивать и защищать свое со свирепостью сторожевой собаки. В лице Калашникова Лермонтов создает некий эквивалент средневековых английских баронов, чья защита своих прав перед лицом суверена привела к созданию Магны Карты, этой предтечи всех современных конституций. Следует, однако, подчеркнуть, что Лермонтову приходилось действовать в

культурной среде, крайне бедной образцами подобного поведения.

Дома Калашникова ожидает неприятный сюрприз:

> И дивится Степан Парамонович:
> Не встречает его молода жена,
> Не накрыт дубовый стол белой скатертью,
> А свеча перед образом еле теплится (2, 11).

Ясно, что отлучка жены нарушает не просто семейные, но и религиозные традиции. Появившись наконец и услышав гневные обвинения Калашникова, Алена падает в ноги купцу, подобно Кирибеевичу, который, перед тем как ответить царю, кланяется своему повелителю. Алена находится в таком же отношении к своему мужу, как Кирибеевич к царю. Она даже называет мужа «мой государь» (2, 13). Как и Кирибеевич, Алена готова принять суровое наказание от своего господина за свой проступок, но надеется на возможность оправдаться: «Государь ты мой, красно солнышко, / Иль убей меня, или выслушай» (2, 13). Калашникова успокаивает объяснение жены, тем не менее он решает вызвать Кирибеевича на кулачный бой.

Алена, подобно Кирибеевичу, вызывает гнев своего господина и временно оказывается вне сферы его милости, но благодаря своему правдивому признанию восстанавливает нарушенный порядок. Будучи невинной, она принимает роль обвиненной и старается оправдаться. Алена могла бы гордо возмутиться несправедливыми обвинениями мужа, но вместо этого она просит мужа ее защитить. Как Алена, так и Кирибеевич смотрят на своих государей как на источник высшей власти. Однако Калашников, как мы увидим в дальнейшем, выступает именно против такого взгляда.

На протяжении всей поэмы Лермонтов обыгрывает традиционный фольклорный мотив, связанный с цифрой три. Третье событие всегда отличается от предыдущих. Только после третьего призыва Кирибеевич отвечает царю и Калашников выходит на кулачный бой. Поэтому мы вправе ожидать, что третий разговор будет отличаться от предыдущих.

Третий разговор происходит после того, как Калашников, убивший Кирибеевича, приведен к разгневанному царю для объяснений. Два предыдущих разговора закончились примирением и прощением. Поэтому логично заключить, что Калашников мог бы спасти свою жизнь, если бы он последовал примеру любого из предыдущих обвиненных: он мог бы солгать, заявив, что убийство было непреднамеренным, или сказать правду, по-

ведав царю о поступке Кирибеевича. Почему он этого не сделал? Следует отметить, что Калашников лишает царя даже возможности принять справедливое решение. Он предпочитает худшую из возможных защит: признается, что хотел убить опричника, но отказывается назвать причину: «Я убил его вольной волею, / А за что, про что — не скажу тебе, / Скажу только Богу единому» (2, 18).

Итак, во всех трех разговорах участники занимают неравные позиции в социальной иерархии. Во всех трех обвиняющий пользуется абсолютной властью и авторитетом: сначала царь допрашивает опричника, потом Калашников свою жену, и наконец царь допрашивает купца. Во всех трех обвиняемые нарушили определенный закон, чем и вызывают гнев своих повелителей. Но все трое имеют возможность оправдаться, и в первых двух случаях они ее используют: Кирибеевич оправдывается с помощью обмана, Алена с помощью правды. В результате третьего столкновения Калашников не только не усмиряет гнев своего повелителя, но даже усиливает его своим отказом объясниться.

Таким образом, сама трехчастная структура поэмы подчеркивает бунтарский характер ответа Калашникова, ибо этот ответ принципиально отличается от действий как Кирибеевича, так и Алены, когда та оказывается перед угрозой наказания. Чтобы еще полнее оценить значение героического поступка Калашникова, я хочу рассмотреть обстоятельства создания «Песни».

ИСТОРИЧЕСКИЙ И БИОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ «ПЕСНИ»

История написания «Песни» до сих пор в точности не выяснена. Рукописи поэмы не сохранилась, да и сама дата написания точно не установлена. «Песня» была опубликована в апреле 1838 года в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”», газете, издававшейся А. А. Краевским, человеком, принимавшим деятельное участие в публикации большинства лермонтовских стихотворений. Согласно Краевскому — большинство комментаторов соглашаются с ним, — «Песня» была написана в 1837 году на Кавказе, куда Лермонтов был сослан*. Хотя события «Песни» кажутся весьма отдаленными от обстоя-

* Ср. комментарий И. Андроникова к тексту поэмы (2, 490).

тельств жизни автора, на самом деле это впечатление обманчиво. Некоторые из переживаний самого Лермонтова, так или иначе преломившиеся в поэме, до сих пор не были рассмотрены исследователями.

Отмечалось, что существует связь между событиями «Песни» и обстоятельствами семейной драмы Пушкина. В обоих случаях соперник, угрожающий чести жены, вызывается на дуэль, и в обоих случаях царь является явным или неявным участником как конфликта, так и его разрешения. Действительно, сходство бросается в глаза. Даже забота, которую царь проявил по отношению к пушкинской вдове, совпадает с помощью, которую Иван Грозный обещает вдове Калашникова. Но «Песня» не может быть сведена к простому пересказу событий пушкинской дуэли, и поэтому нельзя согласиться с Джоном Мерсеро, который считает поэму «завуалированным отчетом о трагической дуэли Пушкина и об обстоятельствах, окружающих ее» *. О гибели Пушкина Лермонтов уже писал в стихотворении «Смерть поэта». Поэтому мне кажется, что в генезисе «Песни» важна не столько пушкинская дуэль, сколько лермонтовская бунтарская реакция на смерть Пушкина, а также то, что за этой реакцией последовало.

Я предлагаю начать с одного реального события, которое, насколько мне известно, никогда не рассматривалось в качестве возможного подтекста поэмы. Это событие произошло в апреле 1836 года в Санкт-Петербурге и, согласно дневнику цензора А. В. Никитенко, занимало внимание всего общества (Лермонтов был в это время в столице). Чиновник Павлов убил некоего Апрелева на ступенях церкви, в которой должно было состояться бракосочетание последнего. Это убийство было местью Павлова за сестру, которая родила двух детей от Апрелева. Несмотря на уговоры и угрозы Павлова, Апрелев решил жениться на другой женщине. Сначала эта предыстория убийства оставалась неизвестной, так как Павлов отказался раскрыть свои мотивы и тем самым опозорить сестру. Вот как Никитенко описывает Павлова: «Еще благородная черта его. Во время суда от него требовали именем государя, чтобы он открыл настоящую причину своего необычайного поступка. За это ему обещали снисхождение. Он отвечал: “Причину моего поступка может понять и оценить только Бог, который и рассудит меня с Апрелевым”» **.

---

* *Mersereau J., Lapeza D.* Op. cit. P. 298.

** *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 183—184.

Интересно, что сам Лермонтов тоже подвергался допросу «от имени государя». Его собственное поведение в этой ситуации позволяет нам еще лучше оценить героизм действий Калашникова.

Лермонтов был арестован и допрошен после того, как власти узнали, что он написал и распространял «Смерть поэта». Судя по докладу Бенкендорфа царю, Лермонтов сначала отказался назвать имя своего сообщника. Однако, испугавшись, что вынесенный ему суровый приговор может стать ударом для бабушки, Лермонтов в конце концов указал на своего друга, С. А. Раевского *. Вот как сам Лермонтов описывает ситуацию в письме Раевскому: «Я сначала не говорил про тебя, но потом меня допрашивали от государя: сказали, что тебе ничего не будет и что если я запрусь, то меня в солдаты... Я вспомнил бабушку... и не смог. Я тебя принес в жертву ей... Что во мне происходило в эту минуту, не могу сказать, — но я уверен, что ты меня понимаешь, и прощаешь, и находишь еще достойным своей дружбы» (4, 426).

Как мы видим, и Павлова и Лермонтова подвергли допросу «от государя». Лермонтов, в отличие от Павлова, испугался — и выдал своего друга. Без сомнения, этот факт его долго мучил и заставил вложить в уста Калашникова тот гордый ответ, на который сам Лермонтов не осмелился. Кроме того, Калашникова допрашивают не просто «от государя», а сам государь, что позволяет еще больше подчеркнуть его мужество.

Следует отметить, что в мире «Песни» царь вездесущ. Это его мир. Кирибеевич, пытаясь соблазнить Алену, упоминает царскую службу в качестве главного своего козыря. Картина, нарисованная Лермонтовым, находит подтверждение в трудах Карамзина. Так, в своей «Записке о древней и новой России» (1811) Карамзин утверждает, что во времена Ивана Грозного звание «слуги царева» было более уважаемо, чем княжеское: «Внутри самодержавие укоренилось. Никто, кроме государя, не мог ни судить, ни жаловать: всякая власть была излиянием монаршей, жизнь, имение зависели от произвола царей, и зна-

---

* В оправдание Лермонтова следует отметить, что Раевский к тому времени был уже арестован и признался в деятельном участии в распространении стихотворения. Он даже написал Лермонтову записку с указаниями на то, в чем следует признаться. К сожалению, записка была перехвачена, что и послужило главной причиной гнева Николая на Раевского. Лермонтов всего этого не знал и продолжал корить себя. Впоследствии бабушке Лермонтова, видевшей страдания внука, удалось облегчить наказание Раевского.

менитейшее в России титло уже было не княжеское, не боярское, но титло *слуги царева*. <...> Царь сделался для всех россиян земным Богом» *.

Лермонтовская картина Руси XVI века вполне соответствует изложению Карамзина. Само слово «царь» упоминается в поэме по меньшей мере 25 раз, что намного превосходит частотность любых других слов. Выражение «Богу единому» которое использует Калашников в своем ответе царю, в контексте такого царепоклонства значит больше, чем простая идиома. Эти слова ставят царя на место и напоминают ему, что царь далеко не Бог и что есть такие аспекты человеческого поведения, на которые юрисдикция царя не распространяется. Ответ Калашникова звучит прямым вызовом по отношению к устоявшейся традиции сакрализации монарха — традиции, которая не была утрачена даже во времена Николая I **.

Основные параметры мира «Песни», в котором царь полновластен, действительны не только для времени Ивана Грозного, но и для времени самого Лермонтова, поэтому образец поведения, заданный гордым ответом Калашникова, имеет отношение не только к седой старине. Формулируя принципы поведения Калашникова, Лермонтов пытается ответить на вопрос, волновавший как его современников, так и будущие поколения: как себя вести по отношению к самодержавной и бесконтрольной власти, склонной к разного рода злоупотреблениям. Оригинальность ответа Лермонтова станет еще более понятной, если мы рассмотрим его на фоне преобладавшего в России взгляда на царя.

Маркиз де Кюстин с одобрением цитирует суждения барона Сигизмунда Герберштейна, путешествовавшего по России за три века до маркиза: «Царь скажет, и сделано: жизнь, достояние людей, мирских и духовных, вельмож и граждан, совершенно зависит от его воли. Нет противоречия и все справедливо, как в делах Божества: ибо русские уверены, что Великий Князь есть исполнитель воли Небесной. Обыкновенное слово

---

* *Карамзин Н. М.* Записка о древней и новой России. М., 1991. С. 24 (выделено в оригинале).

** О сакрализации монарха в России см.: *Cherniavsky M.* Tsar and People: Studies in Russian Myths. New Haven, 1961; *Живов В. М., Успенский Б. А.* Сакрализация монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 47—154; *Wortman R.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Peter the Great to the Death of Nicholas I. Princeton, 1995.

их: *так угодно Богу и Государю, ведает Бог и Государь*. Усердие сих людей невероятно» *.

Де Кюстин таким образом комментирует замечания Герберштейна: «Письмо это написано более трех веков назад, но русские, которые в нем изображены, ничем не отличаются от русских сегодняшних, которых вижу я. <...>

Сегодня и в Париже и в России немало русских, восхищающихся чудесными плодами, какие принесло слово императора, причем, гордясь результатами, ни один из них не сожалеет о затраченных средствах. "Слово царя всемогуще", — говорят они. Да, но оживляя камни, оно умерщвляет людей. <...> Что же до жителей всей этой бескрайней империи, среди них не находится человека, который возвысил бы голос против разгула абсолютной власти.

Здесь народ и правительство едины... Меня же более всего удивляет не то, что человек, с детства приученный поклоняться самому себе, человек, которого шестьдесят миллионов людей, или полулюдей, именуют всемогущим, замышляет и доводит до конца подобные предприятия, но то, что среди голосов, повествующих об этих деяниях к вящей славе этого человека, не находится ни одного, который бы выбился из общего хора и вступился за несчастных, заплативших жизнью за самодержавные чудеса. Обо всех русских можно сказать, что они упиваются своим рабством» **.

Словам де Кюстина вторит современник Лермонтова, эмигрант Иван Головин, который начинает свою книгу «Россия под властью самодержца Николая Первого» рассказом об одном из своих предков. В начале XVII века некий Фома Головин заметил, что он вернется из-за границы, когда «следующие поговорки перестанут описывать ситуацию на Руси: "Все мое принадлежит царю", "рядом с царем, рядом с гробом" и "не бойся суда, бойся судьи"» ***. Головин подчеркивает актуальность этих поговорок и для современной ему эпохи, а затем отмечает всесильность и всевластие царя: «Царь является центром всех лучей, фокусом, на который устремлены все взоры» ****. Поговорки Головина весьма точно описывают мир «Песни» и явля-

---

* *Кюстин А. де.* Россия в 1839 году: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 126.

** Там же. С. 126—127.

*** *Golovin I.* Russia under the Autocrat, Nicholas the First. New York, 1970. P. 1 (французский оригинал — Paris, 1845).

**** Ibid. P. 130.

ются тем необходимым фоном, на котором и следует рассматривать поведение лермонтовских героев.

Если уж иностранец, де Кюстин, опознал тоталитарные методы Ивана Грозного в современном правлении Николая и если такой средней руки наблюдатель, как Иван Головин, оставил свои комментарии по поводу этого сходства, то уж Лермонтов тем более не мог не заметить сходства между двумя периодами. Лермонтов помешает Калашникова в обстоятельства которые, в общем-то, мало изменились за триста лет. Как подданные Ивана Грозного, так и подданные Николая I нуждаются в разрешении и на смех, и на слезы, а сами правители свободны вторгаться во внутренний мир своих подданных и требовать от них объяснения самых интимных мотивов. Во время допросов декабристов Николай, как известно, самым бесцеремонным образом интересовался крайне личными деталями жизни арестованных. Подобные же вопросы задаются и в «Песне», и только Калашников отказывается на них отвечать. Лермонтов видит героизм в самом отказе отвечать властям, которые не способны отличать личное от общественного.

Поведение Калашникова резко отличается от традиционных способов реакции на абсолютную власть. Для Лермонтова его современники — «перед властию презренные рабы» (1, 35), да и вся Россия ему представляется «страной рабов, страной господ» (1, 76). Однако подобная оппозиция не вмещает героического поведения Калашникова, который утверждает свое право на частную жизнь перед лицом всемогущего царя. Калашников не является ни тираном, ни рабом. Он не вмешивается в личную жизнь других, но и не впускает других в свою. Лермонтов, таким образом, создает модель поведения в обществе, крайне нуждавшемся в подобных моделях.

Калашников успешно решает сложный вопрос о том, как сочетать исполнение долга по отношению к власти с защитой собственного достоинства. Он ведет себя как благородный подданный: не лжет царю и не отрицает его власти. Но, поступая так, он в то же время отстаивает свое достоинство, даже если для этого надо идти наперекор как царской, так и Божьей власти.

Изображая, как ведут себя русские по отношению к власти, Адам Мицкевич в своем «Смотре войска» (из «Отрывка» III части «Дзядов») создал серию ужасающих портретов или, скорее, карикатур на русское терпение и фатализм. Один из таких портретов рисует слугу, который замерз, держа в руках теплую шубу своего господина, забывшего о том, что слуге велено было

ждать на морозе. Мицкевич по справедливости возмущен подобным инцидентом, но видит в нем эмблему русского героизма:

Несчастный ты мужик!
Такая смерть, терпение такое —
Геройство пса, но, право, не людское...
Славянский обездоленный народ!
Как жаль тебя, как жаль твоей мне доли!
Твой героизм — лишь героизм неволи *.

В лице Калашникова Лермонтов демонстрирует Мицкевичу и другим критикам или почитателям русского долготерпения, что можно быть русским и при этом проявлять человеческий, а не рабский героизм.

ПРАВДА КАЛАШНИКОВА

В мире «Песни» можно отметить противостояние таких понятий, как «потеха» и «правда». Певцы хотят исполнить свою песню, дабы «потешить доброго боярина» (2, 11); кулачный бой должен потешить царя, что подчеркивается и Кирибеевичем: «Лишь потешу царя нашего батюшку» (2, 21). Именно подобному игривому отношению к серьезным проблемам и противопоставляет себя Калашников: «Не шутку шутить, не людей смешить / К тебе вышел я теперь, бусурманский сын. / Вышел я на страшный бой, на последний бой» (2, 17). Откуда берется эта нравственная серьезность, которая заставляет Калашникова совершить убийство любимого опричника Ивана Грозного, а потом еще отказаться раскрыть мотивы подобного поведения?

Понятию «потехи» в мире «Песни» противопоставляется понятие «правды». Несмотря на всю сложность этого понятия в отношении любого писателя, в случае с Лермонтовым ясно одно: «правда» всегда имеет для него внутренние и личные корни. В 1831 году, в своем раннем стихотворении «Мой дом», Лермонтов сформулировал убеждение, которому он не изменял на протяжении всей своей жизни: «Есть чувство правды в сердце человека, святое вечности зерно» (1, 185). Это чувство правды зависит не от внешних понятий морали, закона или на-

* *Мицкевич А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1968. С. 428.

уки, а только от голоса сердца*. Притом, каким бы этот голос сердца ни был противоречивым, он предпочтительнее всего остального, ибо в этом голосе слышатся отголоски вечности. Подобное восхваление внутреннего голоса типично для романтизма. Блейк, в частности, заметил: «Иисус же был сама добродетель и поступал согласно желанью, а не из правил» («Бракосочетание Неба и Ада»)**.

Калашников тоже следует внутреннему голосу. Узнав о действиях Кирибеевича, он решает ему отомстить и заявляет своим братьям, что действует по зову сердца: «А такой обиды не стерпеть душе да не вынести сердцу молодецкому» (2, 15). И затем, на том же дыхании, он просит братьев принять участие в битве за «святую правду»:

А побьет он меня — выходите вы
За святую правду-матушку,
Не сробейте, братцы любезные!
Вы моложе меня, свежéй силою,
На вас меньше грехов накопилося,
Так авось Господь вас помилует! (2, 15)

Калашников уравнивает голос сердца со «святой правдой». Но может ли такая личная правда быть «святой»? В разговоре с Кирибеевичем Калашников называет того «бусурманом» и обвиняет в нарушении Божьего закона (2, 17). Сам же Калашников желает защищать этот закон... убийством.

Мне кажется, поведение Калашникова подводит нас к самой сути нравственного парадокса Лермонтова. Его герои готовы бороться с любой земной властью, но те принципы, которые они защищают, не всегда соответствуют общепринятым религиозным или нравственным нормам. Этот парадокс отчетливо проявляется, например, в сцене, предшествующей бою. Кирибеевич кланяется только царю, а Калашников — и царю, и Кремлю, и церквям, и русскому народу. Кирибеевич признает только одну власть. Калашников — много, но в то же время ни

---

* Ср.:

Пусть монастырский ваш закон
Рукою Бога утвержден,
Но в этом сердце есть другой,
Ему не менее святой:
Он оправдал меня — один
Он сердца полный властелин (2, 231).

** *Блейк У.* Песни Невинности и Опыта. СПб., 1993. С. 209.

одной. Внимание к требованиям своего внутреннего голоса заставляет лермонтовских героев чувствовать себя одинаково отчужденными и от земли, и от неба.

Только один раз на протяжении всего повествования мы имеем возможность заглянуть во внутренний мир героя. Перед тем, как нанести смертельный удар, Калашников вновь возвращается мыслью к вопросу о правде: «Чему быть суждено, то и сбудется; / Постою за правду до последнева!» (2, 18). В уже цитированном объяснении государю по поводу «Смерти поэта» Лермонтов подчеркивает именно такую верность внутренним принципам: «Отрекаться от них (стихов на смерть Пушкина) я не мог: правда всегда была моей святыней, и теперь, принося на суд свою повинную голову, я с твердостью прибегаю к ней как единственной защитнице благородного человека перед лицом царя и лицом Божиим» *. Правда и благородство представлены Лермонтовым как союзники, которые противопоставляются как земному, так и небесному.

Калашников прекрасно понимает, что, взяв закон в свои руки и осмелившись на убийство, он совершает преступление и как царский подданный, и как верующий. Тем не менее, как свободная личность, он чувствует себя оправданным в своей нетрадиционной защите правды. Калашников не хочет ждать справедливости ни от царя, ни от Бога. В признании Калашникова царю: «Я убил его вольной волею, / А за что, про что — не скажу тебе, / Скажу только Богу единому» (2, 18) — слышится, скорее, надежда на Божье понимание, но отнюдь не уверенность в том, что Бог на его стороне. В этом признании, безусловно, различимо эхо знаменитого ответа Христа фарисеям: «Кесарево кесарю, а Божие Богу» (Матф. 22 : 21). Но своим бунтарским поведением Калашников добавляет к этой формуле: «Ну а мне — мое». Калашников не может иначе, что бы Бог или царь ни думали о его действиях. В этом суть героизма Калашникова и его понимания «святой правды» **. Калашников,

---

* *Мануйлов В. А.* Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 73.

** П. В. Владимиров приводит несколько фольклорных примеров, в которых обвиняемый может быть казнен или помилован царем, но всегда отвечает на его вопросы. Ср.:

Ты за что убил мово подручника,
Молодого мово опричника? —
Я скажу тебе, православный Царь.
Я за то убил зла Татарченка,

который умирает, отстаивая свое человеческое достоинство, является первым настоящим защитником независимой, свободной личности в русской литературе.

Лермонтов постоянно подчеркивает необходимость защиты внутреннего мира от посторонних. Его стихотворение 1837 года «Я не хочу, чтоб свет узнал...» напоминает чувства и фразеологию Калашникова:

Я не хочу, чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть;
Как я любил, за что страдал,
Тому судья лишь Бог да совесть.
Им сердце в чувствах даст отчет,
У них попросит сожаленья... (1, 29)

Поэт утверждает, что только Бог и совесть могут требовать ответа у сердца. Поэтому, когда Иван Грозный требует у Калашникова объяснения и просит его отвечать «по правде, по совести», он переходит границы, положенные земной власти. Иван может требовать правдивого ответа, и Калашников ему такой ответ дает. Но совесть Калашникова лежит за чертой царской власти. Поэтому ответ Калашникова является защитой того, что принадлежит только ему, — его совести.

Калашников отстаивает свое «я» и подчеркивает абсолютную ценность своего внутреннего мира. Этим Калашников заметно отличается от других героев поэмы, которые определяют свое «я» через других (Кирибеевич — через царя, Алена — через мужа). Ясно, что Иван Грозный не может благожелательно относиться к подобной позиции своего подданного. Калашников казнен и похоронен в «безымянной могиле», то есть его «я» полностью уничтожено. Но сама «Песня», равно как и факт ее частого исполнения бродячими гуслярами, воскрешают и сохраняют в памяти героизм Калашникова — ту совершенную Калашниковым нравственную революцию, важность которой так легко просмотреть культуре, до такой степени неохотно признающей индивидуальные права своих членов.

Молодого твово опричника:
Я убил его за дурны дела.

(*Владимиров П. В.* Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова. С. 19).
Именно вследствие своей схожести этот разговор принципиально отличается от диалога лермонтовской поэмы.

ПОБЕДА В ПОРАЖЕНИИ

Лермонтов не мог не чувствовать определенного скептицизма в отношении бунта, даже такого внутренне оправданного бунта, как бунт Калашникова. Уже лермонтовский «Маскарад» содержит вполне сбалансированный взгляд на индивидуальный героизм. Герои Лермонтова — бунтари, но он им сочувствует не потому, что они бунтари, а потому, что они — герои, и потому, что они оказываются проигравшими, несмотря на весь свой героизм.

Лермонтов нашел удачный способ для исследования их индивидуализма, их независимости, мужества и веры в себя: он представляет своих героев не в триумфе победы, а в горечи поражения. Лермонтовский Наполеон весьма показателен в этом смысле. В одном из стихотворений Лермонтов пишет о Наполеоне: «Погиб, как жил, без предков и потомства, / Хоть побежденный, но герой» («Св. Елена», 1, 215). В самом деле, все стихи лермонтовского «наполеоновского цикла» говорят о Наполеоне периода Св. Елены. Мужественное отношение Наполеона к поражению как раз и позволяет Лермонтову найти непростой путь между прославлением и осуждением героической личности. Большинство героев Лермонтова терпят поражение, но не сдаются. Их героизм — героизм сопротивления, а не обретения.

Лермонтовские герои страдают, и в отношении к страданию Лермонтов явно предвосхищает Достоевского. В одном из своих ранних стихотворений он замечает: «И сном никак не может быть / Все, в чем хоть капля есть страданья» (1, 155). Страдание определяет реальность, а значит, и ценность любого поступка или события.

Лермонтов не всегда последователен в симпатии к своим героям, ибо она зависит от того, побеждают они или проигрывают. Поэтому порой бывает так трудно определить отношение Лермонтова к его созданиям. Именно проигрыш примиряет Лермонтова с разрушительными действиями Арбенина, Калашникова или Печорина. В момент смерти даже Кирибеевич удостаивается ноты нежности от поэта:

И опричник молодой застонал слегка,
Закачался, упал замертво;
Повалился он на холодный снег.
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная (2, 18).

Подобный же сдвиг оценки ощутим и при описании казни Калашникова. Поначалу доминирует объективный, почти что веселый тон:

Палач весело похаживает,
Удалого бойца дожидается, —
А лихой боец, молодой купец,
Со родными братьями прощается (2, 19).

Но затем следует резкое изменение тона повествования: «И головушка бесталанная / Во крови на плаху покатилася» (2, 19).

«Песня» заканчивается упоминанием гусляров, которые поют свои песни, проходя мимо безымянной могилы Калашникова. Но если могила без имени, то что же является темой их песен? Очевидно, именно это: безымянная могила, неописанное горе, разрушенная надежда. Если бы Калашников победил, певцы Лермонтова ему бы песен не слагали. От всей драматической истории Калашникова остается песня, прославляющая его героизм, песня, исполняемая певцами и сочиненная самим Лермонтовым.

Прежде Лермонтов уже высказывал подобную точку зрения. В своем раннем стихотворении «Поле Бородина» (1832) он описывал напрасную жертву русских солдат, но видел в такой жертве источник их величайшей славы:

Мои товарищи, вы пали!
Но этим не могли помочь.
Однако же в преданьях славы
Все громче Рымника, Полтавы
  Гремит *Бородино*;
Скорей обманет глас пророчий,
Скорей небес погаснут очи,
Чем в памяти сынов полночи
  Изгладится оно (1, 184).

Пусть гибель русских под Бородином не принесла победы, тем не менее эта жертва дороже русским сердцам, чем славные победы над шведами (Полтава) и над турками (у реки Рымник). Память о героическом самопожертвовании прочнее даже обетований небес.

ТОРЖЕСТВО ЗЛА В «ПЕСНЕ»

Герои Лермонтова часто вынуждены действовать в мире, который наказывает, а не награждает героизм. Создается впечат-

ление, что мир создан каким-то несправедливым или даже злым творцом, который сознательно губит героев. Такое ощущение является центральным для правильного восприятия проблематики «Песни».

Лермонтовская поэма подчеркивает ограниченные возможности как земной, так и небесной власти в отношении земной справедливости. Поэтому неудивительно, что именно «Песня» была поставлена Лермонтовым на первое место в его прижизненном сборнике. Поэма отмечает начало нового периода, периода борьбы как с землей, так и с небом. Лермонтов черпал силы для подобной позиции в своем внутреннем понимании правды, чести и справедливости, а также в уверенности, что его понимание не соответствует ни земному, ни небесному закону.

Лермонтов часто критиковал свое поколение за неспособность отстаивать свои убеждения или ценности перед властью. Достаточно вспомнить его знаменитую «Думу»:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушны
И перед властию позорные рабы...
И ненавидим мы, и любим мы случайно
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви... (1, 35)

Калашникова по его способности жертвовать жизнью ради своей любви и злобы следует противопоставить не только Кирибеевичу, но и современникам Лермонтова. Белинский это сразу же заметил, восприняв стихотворение как упрек настоящему*.

Способность на жертву ради своих чувств и убеждений отличает не только Калашникова, но и солдат «Бородина»: «И умереть мы обещали, / И клятву верности сдержали / Мы в Бородинский бой» (2, 24). Но к чему же приводят подобные жертвы? Чем вознаграждаются героизм и стойкость Калашникова и русских солдат?

Пример столкновения гордого хвастуна со скромным оппонентом, на чьей стороне тем не менее оказывается Бог, представляет битва между Голиафом и Давидом. Это столкновение уверенной в себе силы с уповающим на Господа Давидом является очевидным подтекстом как схватки между Калашниковым и Кирибеевичем, так и сражения под Бородином. Хотя у

---

* *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 238—239.

Лермонтова победа на поле битвы остается за праведными, окончательный результат вступает в резкий контраст со своим библейским подтекстом. Давид победил и стал великим и славным царем. А Калашникова, как и солдат, ждет всего лишь безымянная могила.

В тексте «Песни» мы встречаем следующее обещание: «Кто побьет кого, того царь наградит; / А кто будет побит, того Бог простит» (2, 16). Но события поэмы входят в резкое противоречие с подобным обещанием. Победитель Калашников вместо награды удостаивается казни, а потерпевший поражение Кирибеевич — убит, так что и в его случае трудно говорить о Божьем прощении. В этом контексте важно отметить, что в фольклорных текстах, например в песне «Мастрюк Темрюкович» из собрания Кирши Данилова, Иван Грозный торжествует победу русских бойцов над знаменитым татарским силачом Мастрюком и заявляет свой жене, сестре Мастрюка, что он наградил бы русских, даже если бы они и убили татарина.

Лермонтов далек от оптимизма народной песни. Лермонтовский мир полон трагизма, в этом мире никто и никогда не прощает. Следует вспомнить для контраста пушкинскую «Капитанскую дочку». «Невольник чести» Гринев даже под угрозой смерти отказывается упомянуть имя Маши в свою защиту. Маша тем не менее вступается за Гринева, добившись свидания с императрицей, которая и прощает героя. За Калашникова же никто не вступается.

Лермонтов часто представляет мир не просто трагичным, но и откровенно злым. Среди его героев много избранных, будь то пророк-поэт из «Пророка», или Наполеон, или Пушкин из «Смерти поэта», но наряду с талантами эти избранники отмечены страданиями, унижениями и даже изничтожением. В стихотворении «Три пальмы» деревья, растущие в пустыне, решили пожаловаться Господу на собственную бесполезность. Господь немедленно ответил на их жалобу. Пришел караван, путешественники срубили и сожгли деревья. На следующий день от жертвы деревьев ничего не осталось, кроме золы. Нечто подобное просвечивает и в судьбе Калашникова. Бог ответил на его молитвы и дал возможность сразиться с Кирибеевичем. Но Калашников был отмечен вниманием Бога только для того, чтобы через час быть казненным по велению царя.

Вопрос, которым начинается «Бородино», так и остается без ответа: «Скажи-ка, дядя, ведь недаром / Москва, спаленная пожаром, / Французу отдана?» (2, 23). Несмотря на Бородинскую битву, Москва была отдана французам. Неужели герои-

31 Зак. 3178

ческая жертва русских солдат была всего лишь упражнением в области саморазрушения? Люди помнят битву при Бородине, как помнят они и другие героические жертвы русского народа, но в чем суть такого героизма? Подобные вопросы лежат в основе «Песни», как и в основе написанных одновременно с нею «Смерти поэта» и «Бородина». В конце каждого из этих произведений защитники святой правды против грубой силы оказываются убитыми. Судьбу многих лермонтовских героев описывает строчка из его раннего стихотворения: «И мир не пощадил — и Бог не спас» (1, 275). Представление о жестокости вселенной было настолько основополагающим для Лермонтова, что он почти дословно повторил эту строчку семь лет спустя, в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского»: «И свет не пощадил — и Бог не спас» (1, 45).

ГЕРОИЗМ И ГНОСТИЦИЗМ

Судьба лермонтовских героев раскрывает не только их личный героизм — она разоблачает также законы враждебного мира, в котором они существуют, мира, где героизм, достоинство, независимость и мужество осуждены на гибель. Метафизический взгляд на мир, выражающийся в творчестве Лермонтова, указывает на определенную мировоззренческую черту романтизма, лишь недавно ставшую предметом изучения, — а именно гностицизм. В поэме Лермонтова можно отметить две основные черты гностицизма: землей управляет злой, несправедливый демиург, в то время как единственной надеждой на спасение является внутреннее знание (гнозис), внутреннее видение правды. Большинство критиков тем не менее не готовы признать гностический характер за миром Лермонтова. Критики предпочитают или отрицать, что мир Лермонтова создан злым творцом, или не видеть героизма в индивидуалистическом поведении Калашникова, в его вере в правоту своего внутреннего голоса. Поэтому те, кто желает как-то осмыслить казнь Калашникова, стараются объяснить ее в терминах некоего высшего блага. В качестве типичных примеров хочется привести, с одной стороны, объяснение Достоевского, а с другой — недавнюю интерпретацию С. Ломинадзе, наиболее вдумчивую из недавних прочтений.

В своей книге «Поэтический мир Лермонтова» (1985) Ломинадзе отмечает как основное противоречие «Песни» то обстоя-

тельство, что Божье провидение помогает Калашникову в бою с Кирибеевичем, но не спасает его от жестокой казни*. Чтобы разрешить это противоречие, Ломинадзе выдвигает понятие «святой Руси» — употребляемое в стихотворении не кем иным, как Кирибеевичем, — и заявляет, что само существование Руси как святого государства требует казни таких беззаконных существ, как Калашников**. При этом Ломинадзе предпринимает попытку спрятаться за вездесущим понятием «диалектики», позволяющей ему соединить два противоречащих друг другу вывода: трагедия смерти Калашникова не отрицается, но Русь тем не менее остается святой***.

Трудно поверить, чтобы Лермонтов был тем мыслителем сталинского образца, или мастером гегелевской диалектики, или тайным славянофилом, каким его изображает Ломинадзе. Зачем вообще Лермонтову понадобилось доказывать святой статус Руси? Слово «святой» часто встречается в тексте «Песни» — и в связи с правдой, и в связи с иконами и церквями, но лишь раз в сочетании с Русью, да и то в устах лживого Кирибеевича. В самом деле, фраза Кирибеевича является единственным случаем упоминания Руси во всей поэме. Гораздо чаще используются такие понятия, как «Москва» и тем более «царь». Если в «Песне» есть какое-то противостояние, то не между Калашниковым и Русью, а между Калашниковым и царем. Ломинадзе путает Россию с ее правителем, совершая тем самым ошибку, сформулированную еще Людовиком XIV («L'état c'est moi» ****) и столь любимую тиранами, среди которым было немало русских правителей. Но ведь в тексте Лермонтова подобную ошибку совершает как раз Кирибеевич.

Достоевскому тоже не терпится разрешить трагедию Калашникова и снять смелость бунтарского ответа указанием на ту сомнительную конечную гармонию, которую так презирал его собственный Иван Карамазов. В 1877 году Достоевский писал: «У Лермонтова сказка о Калашникове. Белинский, под конец жизни совсем лишившийся русского чутья (талантливейший из западников), думал в словах Грозного: я топор велю наточить — навострить — видеть лишь издевку, лютую насмешку тигра над своей жертвой, тогда как в словах Грозного именно эти слова означают милость.

---

* *Ломинадзе С.* Поэтический мир Лермонтова. С. 91.

** Там же. С. 156.

*** Там же. С. 166.

**** «Государство — это я» (*фр.*).

Ты казнь заслужил — иди, но ты мне нравишься тоже, и вот я и тебе честь сделаю, какую только могу теперь, но уж не ропщи — казню. Этот лев говорил сам со львом и знал это.

N. B. Вы не верите? Хотите, удивлю вас еще дальше? Итак, знайте, что и Калашников остался доволен этой милостью, а уж приговор о казни само собой считал справедливым. Этого нет у Лермонтова, но это так» *.

Достоевский справедливо отмечает определенную симпатию, которую Иван испытывает к купцу. Царь разрешает купцу самому подойти к лобному месту, дает ему время попрощаться и обещает даже позаботиться о семье. Он также проявляет определенное уважение к цельности и внутренней силе Калашникова, хвалит его за честный ответ и называет «детинушкой» (2, 19). Достоевский также прав, утверждая, что Калашников знает, что последует за его гордым ответом. Да, но, даже если Калашников не оспаривает право царя казнить, почему он должен быть «доволен» казнью? Неужели Достоевский хочет сказать, что Калашников страдает от ужасной российской болезни, описанной еще маркизом де Кюстином, и именно при комментировании последним тирании Ивана Грозного: «...с изумлением и ужасом я вижу, как заразительно безумие тирана и как легко вслед за монархом теряют разум его подданные; жертвы становятся старательными пособниками своих палачей. Вот урок, какой преподает нам Россия» **.

Даже если Калашников и идет добровольно на плаху, почему Лермонтов или его читатели не могут протестовать против такого уклада, при котором героя казнят, а герой воспринимает это как должное? Почему царь, названный в тексте «православным», предпочитает казнить, а не миловать? Вспомним, что Иван Карамазов, говоря о матери замученного ребенка, задается подобными же вопросами: «Не хочу я, наконец, чтоб мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему! Если хочет, пусть простит за себя, пусть простит мучителю материнское безмерное страдание свое; но страдания своего растерзанного ребенка она не имеет права простить, не смеет простить мучителя, хотя бы сам ребенок простил их ему» ***.

Также не совсем понятно, что Достоевский имеет в виду, говоря: «Этого нет у Лермонтова, но это так». Что Лермонтов не

---

* *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 298.

** *Кюстин А. де.* Россия в 1839 году. Т. 2. С. 102.

*** *Достоевский Ф. М.* Т. 14. С. 223.

сумел выразить удовлетворение Калашникова по поводу наказания? Или что Лермонтов хотел сказать что-то более мрачное, мучительное или бунтарское, нечто такое, что Достоевский считает своим долгом исправить, ибо он понимает Калашниковых лучше, чем Лермонтов?

В терминах Ивана Грозного и его мира, «острый топор» может означать милость, но обязаны ли читатели, и в том числе Белинский, мыслить в таких же терминах? Возможно, западник Белинский и не заметил всей сложности взаимоотношений Калашникова и царя, но, с другой стороны, то, что заметил Достоевский, не охватывает всей сложности лермонтовской истории. Неужели настолько трудно позволить Лермонтову и его героям жить в жестоком мире, в котором они могут полагаться лишь на свое внутреннее чувство чести и правды и в котором они неминуемо будут казнены за это?

Герои Лермонтова, будь то Калашников или Печорин, не уделяют большого внимания чужому мнению. Калашников делает то, что считает необходимым: защищает «правду-матушку». А то, что произойдет потом и каков будет приговор царя, его не очень и беспокоит. Как заметил Лермонтов в своем «Я не хочу, чтоб свет узнал...»: «Укор невежд, укор людей / Души высокой не печалит» (1, 29). Поэтому я считаю, что попытка Достоевского проникнуть во внутренний мир Калашникова и объяснить, что он должен был чувствовать во время приговора, является неуместной и отвлекающей. Центр тяжести в «Песне» лежит на мужественном и гордом ответе Калашникова и на том факте, что этот героический ответ влечет за собой казнь. Что же при этом думали Калашников или царь — не суть важно. Достоевский пытается психологией отгородиться от гордого ответа Калашникова, ответа, сознательно ограничивающего как земную, так и небесную власть.

Такой же попыткой спрятаться является и уподобление царя и Калашникова двум львам. Безусловно, царь заслуживает уважения за то, что признает право Калашникова следовать своей совести: «Хорошо тебе, детинушка... / Что ответ держал ты по совести» (2, 18). Тем не менее Калашников, который в «стране рабов, стране господ» сумел ответить царю как равный и который готов жертвовать своей жизнью за право на такой ответ, является бóльшим «львом», чем царь, сумевший всего лишь избежать мелкой мстительности или садистской жестокости.

Тексты Лермонтова не скрывают его симпатии к гностическому взгляду на мир. Но в то же время Лермонтов знает, хотя

бы на примере своих собственных Арбенина и Демона, что если смотреть на мир как на зло и верить лишь во внутренний импульс, то легко самому скатиться до разрушения и преступлений.

Мир «Песни» представляется еще более злым, чем мир «Маскарада», ибо поведение Калашникова вызывает меньше нареканий, чем поступки Арбенина, и потому его судьба лишний раз подчеркивает несправедливость вселенной. Но пример Калашникова, да и певцов, поющих о его судьбе и о его героизме, указывает на возможность такого существования в гностическом мире, которое необязательно приводит к убийству, разрушению или сумасшествию. Калашников просто исполняет свой долг, а во всем остальном реагирует на реальное или воображаемое зло мира со стоицизмом и отрешением. Лермонтов тоже следует примеру Калашникова. Вместо того чтобы возмущаться и протестовать против мирового устройства, он исполняет свой долг — сочиняет песню, прославляющую героизм Калашникова. Целью поэта является сохранение в памяти героического поступка, составление надписи на безымянной могиле героя.

Более поздние тексты Лермонтова отчетливее выявляют то, что лишь намечено в тексте «Песни»: единственно приемлемым вариантом жизни в гностическом мире является творчество, то есть нечто противоположное разрушению и бунту. Для таких характеров, как Тамара в «Демоне», доктор Вернер в «Герое нашего времени» или Мцыри, творческое, артистическое отношение к жизни является единственно возможным ответом на мировое зло. Уже шестнадцатилетним Лермонтов знал об особой, мировоззренческой, роли искусства: «Все изменило мне, кругом отравы, / Лишь лиры звук мне неизменен был» (1, 101). Поэт превозносит искусство — не потому, что оно дает возможность соперничать с Богом в творчестве (такого взгляда на романтическое понимание искусства придерживаются многие западные ученые), а потому, что искусство дает единственно возможный, то есть без насилия и разрушения, способ существования в неприемлемом мире. Искусство, безусловно, зависит от внутреннего импульса, художник даже может считать мир и его творца злым, но все же это мироощущение не выливается наружу в разрушительных действиях. Для Лермонтова, как и для Пушкина, основа искусства — в созидании и творчестве, и поэтому оно не может принимать участия в разрушении: «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

Творчество Лермонтова, помимо всего прочего, служило поэту способом борьбы с гностическим взглядом на мир. Уже в конце жизни, в 1841 году, Лермонтов признался в своей «Сказке для детей»: «Но я не так всегда воображал / Врага святых и чистых побуждений. / Мой юный ум, бывало, возмущал / Могучий образ <...> Но я, расставшись с прочими мечтами, / И от него отделался — стихами» (2, 95). Лермонтов видел в поэзии, в общении с «музой кротких вдохновений» (1, 111), последний оплот в борьбе с демоническим соблазном гностицизма *.



* В творчестве Лермонтова исследуются не только способы преодоления гностического мировоззрения, но и причины, которые заставляют человека его принимать. С одной стороны, это могут быть исторические и социальные обстоятельства: Арбенина действительно окружают мелкие и ничтожные люди. Героизм Калашникова остается незамеченным и даже наказанным. Другой причиной может быть неудачный личный опыт. Ощущение ранней потери или поражения делает очень привлекательным взгляд на мире как на средоточие зла и обмана. Таков лермонтовский Демон, но не таков Мцыри, справившийся с подобным соблазном.

КОММЕНТАРИИ

Публикуемая антология является самым репрезентативным на сей день сводом материалов по истории рецепции Лермонтова. Она включает суждения о поэте, высказывавшиеся русскими критиками, мыслителями, писателями и учеными на протяжении XIX и XX вв. Однако следует сразу же ввести одну оговорку: желание по возможности полно представить различные критические и исследовательские подходы к лермонтовскому творчеству еще отнюдь не подразумевает абсолютной полноты фактического материала. Составители не имели и не могли иметь своей целью создание исчерпывающего свода отзывов о поэте за полтора столетия. О том, насколько трудноосуществима была бы подобная задача даже для небольшого периода, ограниченного несколькими десятилетиями, свидетельствует первый и единственный опыт такого рода, предпринятый в конце XIX в. В. В. Зелинским, в учебных целях попытавшимся собрать лишь самые существенные критические отзывы о Лермонтове 1840—1860-х гг. * К сожалению, начинание Зелинского не имело продолжения. Аналогичные своды критической литературы о Лермонтове за последующие эпохи до сих пор отсутствуют. Антологии, выходившие в советское время **, очень невелики по объему и документируют, по сути дела, только «революционно-демократическую» линию в истории восприятия Лермонтова. Характерное для последних десятилетий смещение читательских и исследовательских предпочтений сказалось и в области лермонтоведения: в 1999 г. вышел в свет небольшой сборник, в котором воспроизведены некоторые труднодоступные материалы эмигрантской печати ***.

В отличие от всех названных сборников, настоящая антология не «сфокусирована» на какой-либо одной, строго определенной, эпохе или группе критиков. Напротив, составители стремились к тому, чтобы «столкнуть» между собою совершенно разные подходы и оценки и воссоздать

---

* Русская критическая литература о произведениях М. Ю. Лермонтова: Хронологический сборник критико-библиографических статей / Собрал В. Зелинский. М., 1897. Ч. 1—2 (2-е изд. — М., 1904; 3-е изд. — М., 1913—1914).

** М. Ю. Лермонтов: (1841—1941) / Вступ. статья В. А. Закруткина. Ростов-на-Дону, 1941; М. Ю. Лермонтов в русской критике: Сб. статей / Вступ. статья и примеч. Д. Зонова. М., 1951 (2-е изд. — М., 1955); М. Ю. Лермонтов в русской критике: Сб. статей / Сост., вступ. статья и примеч. К. Н. Ломунова. М., 1985.

*** Фаталист: Зарубежная Россия и Лермонтов / Сост., вступ. статья и коммент. М. Д. Филина. М., 1999.

историю рецепции Лермонтова не в рутинном ее течении, а в поворотах и изломах, порою неожиданных, но при ближайшем рассмотрении обнаруживающих внутреннюю логику. То, что объем антологии не должен был превышать одного тома, обернулось вольным или невольным преимуществом, поскольку тем самым была продиктована необходимость в жестком отсеве рутинного материала, составляющего бо́льшую часть в составе критической продукции любой эпохи. Представляется, что подобный принцип составления позволяет проследить некоторые связи и закономерности, которые становятся заметны только при известном укрупнении масштаба и теряются при другой, более дробной, подаче материала. Как показывает опыт, стремление к исчерпывающему охвату критической продукции того или иного хронологического периода неизбежно приводит к тому, что внимание исследователя и читателя рассредоточивается, устремляется на колоритные частности журнальных полемик, которые характеризуют не столько сам предмет рецепции (т. е. писателя и его творчество), сколько литературно-критическую обстановку соответствующей эпохи. Кроме того, принципиальная однородность материалов, включавшихся во все прежние сборники, поневоле создавала в сознании читателя относительно законченный и устойчивый образ Лермонтова. Напротив, принципы составления нашей антологии были ориентированы на то, чтобы показать читателю реальную «незавершенность», открытость этого образа.

Антология включает пять разделов. Первый из них посвящен прижизненной критике (отзывы о «Герое нашего времени» и о «Стихотворениях М. Лермонтова»). При том, что по объему эта часть антологии уступает соответствующему разделу в сборнике Зелинского, здесь впервые с момента первой публикации воспроизводятся такие характерные критические реплики, как статьи С. О. Бурачка и Ф. В. Булгарина.

Второй раздел охватывает период с начала 1840-х гг. до 1891 г. Пятидесятилетняя годовщина со дня смерти Лермонтова стала особой датой в истории его восприятия и изучения. С истечением срока издательской монополии, в течение полувека принадлежавшей книгопродавцам Глазуновым, вышло в свет несколько новых собраний сочинений Лермонтова, а также первая научно подготовленная биография поэта, написанная П. А. Висковатым. Из обширной лермонтовской литературы 1891 г. в нашу подборку вошли статьи Н. К. Михайловского и В. О. Ключевского. Если говорить о других, более ранних, материалах этого раздела, следует подчеркнуть, что в настоящей антологии сравнительно мало представлена революционно-демократическая критика. Некоторые отрывки из статей Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, М. Е. Салтыкова-Щедрина были бы здесь далеко не безынтересны, однако мы предпочли сосредоточиться на тех явлениях, которые при всей своей яркой характерности до сих пор привлекали к себе сравнительно мало внимания (статьи В. А. Зайцева и Н. В. Шелгунова).

В третьем разделе представлена эпоха русского модернизма. Этюд С. А. Андреевского, открывающий этот раздел, был написан ранее 1891 г., однако нам показалось уместным включить его именно в эту часть антологии — как явление, предвосхищающее символистские интерпретации Лермонтова. Конец третьего раздела должен был бы совпасть с празднованием 100-летнего юбилея Лермонтова (а также с началом I ми-

ровой войны), однако мы решились завершить этот ряд отрывком из книги Д. Андреева «Роза Мира», по-своему варьирующим тот образ поэта, который сложился в символистской критике.

Четвертый раздел включает работы ученых-лермонтоведов, начиная с одного из основоположников русской «психологической школы», Д. Н. Овсянико-Куликовского, и кончая столь крупным представителем семиотики XX в., каким был Ю. М. Лотман. Необходимо подчеркнуть, что, по замыслу составителей, этот раздел должен прежде всего продемонстрировать методологическое разнообразие и методологическую эволюцию литературоведческих подходов к творчеству Лермонтова, а также предоставить читателю возможность сравнить те перспективы, которые открывают перед ним подходы сугубо научные и сугубо критические. К сожалению, антология не могла вместить многие работы, без которых трудно себе представить историю научного лермонтоведения. Например, мы вынуждены были отказаться от мысли включить в состав этого тома статью П. Н. Сакулина «Земля и небо в поэзии Лермонтова» из юбилейного сборника «Венок М. Ю. Лермонтову» (М.; Пг., 1914), явившегося итоговым в развитии дореволюционной «науки о Лермонтове». Не вошли в этот раздел также имена многих исследователей, которые своими фактическими разысканиями определяли развитие лермонтоведения в советский период (здесь можно адресовать читателя прежде всего к двум «лермонтовским» томам «Литературного наследства» *).

Последний, пятый, раздел посвящен лермонтоведению русского зарубежья. Наряду с «первой волной» эмиграции (П. М. Бицилли, Вяч. И. Иванов и др.) здесь представлена и так называемая «третья волна», так что подборка завершается работами наших современников: последняя из включенных в антологию статей относится к 1998 г.

Говоря о принципах отбора материала для антологии, надо также отметить, что составители не преследовали собственно публикаторских целей. При том, что многие статьи, вошедшие в эту книгу, воспроизводятся впервые с момента первой публикации, мы совсем не стремились к тому, чтобы собрать отзывы неучтенные или совершенно забытые. В антологию включались, как правило, самые репрезентативные (а значит, достаточно широко известные) суждения о Лермонтове. Лишь в одном случае, касающемся Ю. И. Айхенвальда, мы отступили от этого принципа, заменив известный очерк о Лермонтове из многократно переиздававшейся книги Айхенвальда «Силуэты русских писателей» небольшой, но по-своему выразительной его заметкой из газеты «Речь» 1914 г. (помимо собственно лермонтоведческого интереса, она любопытна и как документ русской периодики эпохи I мировой войны).

Некоторые работы могли быть представлены в антологии только в отрывках. Надеемся, это не вызовет нареканий со стороны читателя, поскольку в большинстве таких случаев речь идет о статьях общедоступных (прежде всего о таких хрестоматийно известных образцах литературной критики XIX в., как статьи Белинского). По необходимости сокращены также слишком большие тексты (например, статья А. Григорьева «Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного

---

* Литературное наследство. Т. 43—44: М. Ю. Лермонтов, I. М., 1941; То же. Т. 45—46: М. Ю. Лермонтов, II. М., 1948.

взгляда»). Небольшими отрывками представлены и те работы, в которых Лермонтов упоминается лишь эпизодически, но которые все же важны для полноты картины (страницы из «Выбранных мест...» Гоголя и «Дневника писателя» Достоевского, из статьи Белого «О теургии» и книги Д. Андреева «Роза Мира»).

Тексты работ воспроизводятся в соответствии с первоисточниками или научно подготовленными изданиями сочинений соответствующего автора. Единичные перепечатки их по новейшим популярным изданиям вызваны недоступностью первоисточников в библиотеках Санкт-Петербурга. Орфография и пунктуация старых текстов приближены к современным, с сохранением характерных особенностей языка эпохи, а также наиболее индивидуальных авторских черт.

Книга снабжена научным аппаратом, состоящим из кратких справок об авторах статей, а также из историко-литературного и реального комментария к тексту. В большинстве случаев справки об авторах содержат указания на другие принадлежащие им работы о Лермонтове (либо ссылки на легкодоступные библиографические источники, содержащие такую информацию). Приводятся также указания на важнейшие отклики, которые вызвала та или иная статья.

Кроме особо оговоренных случаев, произведения Лермонтова цитируются в комментарии по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954—1957 (римская и арабская цифры, помещаемые в скобках, означают соответственно номер тома и номер страницы). Такие ссылки, как правило, не даются для произведений, которые читатель без труда найдет в любом современном издании. Во многих случаях оставлены без комментариев те цитаты из Лермонтова, которые составители считали общеизвестными. Впрочем, поскольку антология рассчитана не только и не столько на филологов-профессионалов, сколько на всех интересующихся творчеством Лермонтова, иногда бывало чрезвычайно сложно оценить степень необходимости в комментировании отдельных цитат.

Многочисленные неточности, допускавшиеся критиками при цитировании лермонтовских произведений, а также расхождения старых изданий Лермонтова с изданиями современными, как правило, в примечаниях не оговариваются. Очевидные опечатки также исправляются в большинстве случаев без специальных оговорок. Курсивные выделения принадлежат авторам работ, собранных в антологии. Разрядка, иногда встречающаяся в цитатах, означает, что соответствующее подчеркивание принадлежит не автору статьи, а тому писателю, которого он цитирует.

В заключение мы настоятельно адресуем читателя к лермонтовским библиографиям, составленным О. В. Миллер*. Полезным справочным пособием является также «Лермонтовская энциклопедия» (М., 1981), подготовленная коллективом авторов под руководством В. А. Мануйлова.

---

* Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове: (1917—1977 гг.). Л., 1980; Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Библиографический указатель. 1825—1916. Л., 1990. Готовятся к выходу в свет еще два выпуска лермонтовской библиографии, также подготовленные О. В. Миллер и охватывающие период до 2001 г.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Белинский — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953—1959.
ВЕ — журнал «Вестник Европы».
Висковатый — *Висковатый П. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891 (факс. изд.: М., 1989; в качестве приложения к этому изданию напечатан обширный комментарий, составленный В. А. Мануйловым, Л. Н. Назаровой и В. А. Захаровым).
ВЛ — журнал «Вопросы литературы».
Гоголь — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937—1952.
Достоевский — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990.
ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения».
ИВ — журнал «Исторический вестник».
ЛГ — «Литературная газета».
ЛН — сборник «Литературное наследство».
Л. в восп. — М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Сост. М. И. Гиллельсон и О. В. Миллер. М., 1989.
ЛЭ — Лермонтовская энциклопедия / Ред. В. А. Мануйлов. М., 1981.
МВед. — газета «Московские ведомости».
МИск. — журнал «Мир искусства».
Москв. — журнал «Москвитянин».
НВр. — газета «Новое время»
ОЗ — журнал «Отечественные записки».
Пушкин — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949.
РА — журнал «Русский архив».
РЛ — журнал «Русская литература».
РМ — журнал «Русская мысль».
РС — журнал «Русская старина».
РСл. — журнал «Русское слово».
СО — журнал «Сын отечества».
Совр. — журнал «Современник».
СПч. — газета «Северная пчела».

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Фронтиспис: М. Ю. Лермонтов в годы студенчества. Портрет маслом П. Заболоцкого (1840).
Форзац: М. Ю. Лермонтов. Развалины на берегу Арагвы в Грузии. Бумага, карандаш (1837).

I
ИЗ ПЕРВЫХ ОТКЛИКОВ

С. О. Бурачок

«Герой нашего времени». М. Лермонтов
(Разговор в гостиной)

Впервые: Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4 (критический отдел — «Библиотека избранных сочинений»). С. 210—219.

Степан Онисимович Бурачок (1800—1876) — журналист, критик, писатель. С 1840 г. Бурачок вместе с Петром Александровичем Корсаковым (1790—1844) издавал журнал «Маяк современного просвещения и образованности», снискавший среди современников репутацию откровенно ретроградного издания.

Рецензия на роман Лермонтова вошла в состав обширного критического обозрения под общим заглавием «Книги литературные». Это обозрение, в свою очередь, явилось 4-й статьей программного цикла Бурачка, в котором он намерен был познакомить читателей с основными задачами философии и словесности (первые части, напечатанные в той же книжке «Маяка», озаглавлены: «Содержание философии», «История философии», «Книги религиозные и нравственно-философские»).

По мнению Бурачка, творчество Лермонтова знаменует собой прискорбный «упадок» русской литературы, в котором повинны «Жуковский и Пушкин; потом Булгарин, Полевой, Марлинский, Сенковский — будет и этих, — все учители и профессоры словесности и все читающее общество поголовно» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 183). Столь жесткий приговор современной литературе мотивируется тем, что ей недостает «философского общего смысла, религиозности и народности» (С. 201). Перспективы выхода из кризисного состояния Бурачок видит в безоговорочном подчинении «художественности» требованиям христианской морали. Позже, полемизируя с В. Г. Белинским в статье «Система философии “Отечественных записок”» (Маяк. 1840. Ч. 9. Гл. 4. С. 1—48), Бурачок вменил в вину Лермонтову отсутствие «духа любви», заодно обратив этот упрек и к другим «протеже» «Отечественных записок»: Гете, Шиллеру, Байрону, Шекспиру, Вальтер-Скотту, Куперу, Пушкину, Гоголю (С. 29). Через несколько лет Бурачок написал повесть под названием «Герои нашего времени», в которой мотивы и приемы лермонтовского романа обыгрывались в целях морального разоблачения героев «печоринского» типа (Маяк. 1845. Ч. 19. Гл. 1. С. 1—207).

Статья Бурачка о «Герое нашего времени» вызвала возражения различного характера. С отповедью критикам-моралистам, и в первую очередь Бурачку, выступил Белинский в «Отечественных записках» (см. ниже). С иных позиций возражал Бурачку Ф. В. Булгарин в «Северной пчеле» (см. следующую статью). Лермонтов отреагировал на статью Бурачка несколькими строчками в первой редакции предисловия к «Герою нашего времени». Отметив, что журналы «почти все были более чем благосклонны к этой книге», Лермонтов продолжал: «...все, кроме одного,

который как бы нарочно в своей критике смешивал имя сочинителя с героем его повести, вероятно надеясь на то, что его читать никто не будет; но, хотя ничтожность этого журнала и служит ему достаточной защитой, однако все-таки, прочитав грубую и неприличную брань, — на душе остается неприятное чувство, как после встречи с пьяным на улице <...>» (VI, 563; в окончательном тексте предисловия, опубликованном во втором издании романа в 1841 г., эти слова были сняты).

Восторженный отклик на статью Бурачка принадлежит писателю Михаилу Николаевичу Загоскину (1789—1852). Прочитав 4-ю книжку «Маяка» за 1840 г., он прислал своему давнему другу П. А. Корсакову письмо для помещения в журнале: «Боже мой! Сколько в этой части прекрасных вещей! — восхищался Загоскин. — Что за логическая, светлая и умная голова у твоего товарища Бурачка! Сколько новых ясных идей, сколько святых истин! — Наконец, благодаря Бога, явилось у нас издание книги, в которой говорят прямо, что без религии не может быть и хорошей литературы. Когда я прочел между прочим в разборе “Героя нашего времени” следующие слова: “Как не жаль хорошее дарование посвящать таким гадким нелепостям, из одной только уверенности, что они будут иметь успех; дело давно известное, чем всего скорее угодишь слабым людям; но дело ли художника пользоваться этой слабостию людей, когда художник призван именно врачевать эту слабость, а не развивать ее”, — то я так бы и бросился к Бурачку на шею — да на беду, шея-то его в Петербурге, а мои руки в Москве — так прошу тебя, любезный друг, исполни это за меня par procuration <...>» (по доверенности (*фр.*); Маяк. 1840. Ч. 7. Гл. 4. С. 101—102). Через двадцать лет А. А. Григорьев в статье «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» полностью процитировал письмо Загоскина, этого «наивного Камилла Демулена обскурантизма» (Время. 1861. № 5; также: *Григорьев А. А.* Эстетика и критика. М., 1980. С. 282). В той же статье Григорьев дал подробный разбор статьи Бурачка о «Герое нашего времени», отметив парадоксальное сходство между суждениями «обскурантов-теоретиков» 1840-х гг. и «прогрессистов-теоретиков» 1850—1860-х гг. (Там же. С. 293).

[1] В журнальном тексте эта фраза снабжена отсылкой к предшествующей части обозрения, где Бурачок излагает, каким должен быть истинный роман: «...в романе, как в истории, внешнее должно быть сигнатурой внутреннего: *явления* должны вытекать из *причин* и объясняться *следствиями*. Внутреннее, как важнейшее, должно быть на первом плане. Действующие лица, происшествия, завязка и развязка должны быть просто декорациями, *средствами*, непременно ведущими к разумной, светлой *цели* <...>. Причины, средства, цели, явления, следствия <...> представленные как в действиях духа (т. е. воли, чувства и разума), так и в противодействиях души (т. е. пожелания с его привычками, чувственности с ее страстями, ума с его мышлением и воображения с мечтами и призраками) — должны составлять умное, глубокое, верное, гармоническое *целое — порядок* романа. Где этого нет, там нет романа, а только праздная книга, с пустотой во весь формат, пустые лясы, беспредметная болтовня, пища для одной праздности, недостойная высокого искусства, — ремесло фокусника» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 193).

[2] Обстоятельные рассуждения о пагубности «легкого чтения» содержатся в статье Бурачка «Искусство читать книги про себя» (Маяк. 1840. Ч. 3. Гл. 1. С. 69—79), а также в обозрении современной русской литературы, частью которого является разбор «Героя нашего времени»: «Из тысячи смертных изобретений новейшего романтизма *легкое чтение* — самое нелепое, самое вздорное и, прибавлю, самое вредное изобретение для литературы! Какое такое это легкое чтение? — То, которое, не *отягощая* головы, доставляет удовольствие. <...> это особое чтение, приспособленное для таких людей, которые ровно ничего не знают и которые из своего легкого чтения ровно ничего не узнают. <...> под легким чтением разумеют: пустословие, одетое в красивые, игривые формы, которое за недостатком устной беседы гостиных заменяло бы собой эту беседу, до первой оказии пошаркать, поболтать и убить время» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 200—201).

[3] Вероятно, не «заполошная», а «заполосная», т. е. расположенная за пределами уже поделенной территории.

[4] Имеется в виду трактат римского оратора и писателя Марка Туллия Цицерона (106—43 до н. э.) «Об обязанностях».

[5] То есть главный герой (новообразование типа *генерал-фельдмаршал, генерал-губернатор* и т. д.).

[6] Книга премудрости Соломона, 1 : 4.

[7] Под именем «неистовой словесности» объединялись в сознании русских литераторов 1830—1840-х гг. произведения целого ряда французских писателей того времени: В. Гюго, О. Бальзака, Ж. Жанена, Э. Сю, А. Дюма и других. Характерными признаками «неистовой» школы считались «кошмарные» сюжеты, бестрепетное описание самых «безобразных» картин действительности и самых уродливых «извращений человеческой природы». Подробнее см.: *Виноградов В. В.* О литературной циклизации // Виноградов В. В. Избр. труды. [Т. 2:] Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 45—62.

[8] *Ванька Каин* (Иван Осипов Каин; 1718—после 1755) — знаменитый вор, грабитель и сыщик; в 1741—1748 гг. состоял при московском сыскном приказе, пользуясь почти неограниченными полномочиями. Вскоре после того, как Ванька Каин был разоблачен и сослан в Сибирь (1755), появилось несколько его жизнеописаний, которые под разными названиями многократно переиздавались в течение XVIII и XIX вв. (иногда вместе с жизнеописанием французского разбойника Картуша — см. примеч. 16 к статье Бурачка «Стихотворения М. Лермонтова»). В самом полном из них, составленном Матвеем Комаровым, упомянутый Бурачком эпизод отсутствует (см.: Обстоятельная и верная история российского мошенника, славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина... СПб., 1793 и др. издания).

[9] См. примеч. 2 к наст. статье.

[10] Бурачок повторяет одно из центральных положений вводной части своего обозрения словесности: «Эстетическое чувство должно подчиняться чувству духовному: освещаться, согреваться, оплодотворяться *любовью*, а любовь есть Бог. Стало быть, *цель* всяких изящных произведений есть служение Богу в лице человечества» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 191).

[11] Выпад в адрес Белинского, проповедовавшего в этот период идеи «примирения с действительностью» (см. ниже, с. 979). Ср. пародийное развитие основной посылки Белинского в статье Бурачка «Система философии “Отечественных записок”»: «*1-я посылка*: все что есть, то необходимо, действительно и разумно. *2-я посылка*: дух злобы “*есть*”. <...>. Итак, от положений “О<течественных> з<аписок>” логически выходит, что *дух злобы* как бытие — и *необходимо*, и *действительно*, и *разумно*. Отсюда и все *дела диавольские*: грехи людские, злобы, лжи, клеветы, грабительства, распутства, глупости и прочее <...> точно по тем же аргументам — необходимы, действительны и разумны. Слово Божие, напротив, открывает, что дух злобы — *небытие*, *случайное*, *действительное* и *неразумное* <...>» (Маяк. 1840. Ч. 9. Гл. 4. С. 12—13).

[12] Бурачок чрезвычайно высоко оценил роман Александра Павловича Башуцкого «Мещанин» (Ч. 1—2. СПб., 1840), сочетавший описание современных нравов с откровенно дидактической тенденцией. В следующей книжке «Маяка» критический отдел открывался подробным разбором романа Башуцкого (Маяк. 1840. Ч. 5. Гл. 4. С. 1—22). Статья начиналась с противопоставления двух романов: «Показав достаточным образом, что “Герой” — высокое романтическое ничтожество, постараюсь показать теперь, что “Мещанин” — довольно удачная попытка высокого создания изящной словесности» (С. 1). В заключение, охарактеризовав «Мещанина» как редкую в современной русской литературе попытку романа в «высоком роде», Бурачок отнес «Героя нашего времени» «к разряду “низеньких”, да еще отрицательных» (С. 22), т. е. к таким романам, «где завязка, происшествия и развязка составляют все: Иван очень интересно жил, говорил, влюбился в Марью, женился, застрелился — и все тут. Вам рисуют сцены, картины, характеры, и только так, чтоб похвастать уменьем рисовать, без всякой философии, цели и связи» (Там же). Сопоставление «Героя нашего времени» с «Мещанином» подхватил Н. А. Полевой в «Сыне отечества». В отличие от Бурачка, он отнес оба романа к таким литературным созданиям, «где природа забыта, искусство не являлось, язык носит все признаки незнания его сочинителями» (СО. 1840. Т. 2. Кн. 4. С. 856). От детального рассмотрения «Героя...» и «Мещанина» Полевой отказался, сославшись на то, что «для многих пишущих — критика дело бесполезное, как бесполезны дождь и роса для растений, корень которых подточен неумолимым червяком» (С. 857).

Ф. В. Булгарин

«Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова

Впервые: СПч. 1840. 30 окт., № 246. С. 981—983.

Фаддей Венедиктович Булгарин (1789—1859) — писатель, критик, журналист. С 1825 г. был соиздателем и соредактором Николая Ивановича Греча по журналу «Сын отечества»; с того же года Булгарин начал издавать «Северную пчелу», ставшую самой популярной из русских газет своего времени. Стремясь к максимальному коммерческому успеху собственных изданий, Булгарин часто обнаруживал крайнюю неразборчивость в средствах и полную литературную беспринципность. В немалой мере сказался на его литературной репутации разрыв с писателями пуш-

кинского круга (повлекший за собой так называемую «полемику о литературной аристократии» 1830—1831 гг.), а также слухи о контактах Булгарина с III Отделением.

Неожиданно высокая оценка «Героя нашего времени» в «Северной пчеле» вызвала недоумение современников. Ходили слухи, что бабушка Лермонтова, Е. А. Арсеньева, «выпросила у поэта два экземпляра сочинений и, вложив в один из них пять сотенных ассигнаций, отослала его, без ведома поэта, к Булгарину, который принял посылку и написал хвалебную рецензию» (*Мартьянов П. К.* Новые сведения о Лермонтове // ИВ. 1892. № 11. С. 387). Согласно другой версии, панегирическая рецензия была помещена в «Северной пчеле» по просьбе книгоиздателя И. И. Глазунова, беспокоившегося о коммерческом успехе романа (см.: Краткий обзор книжной торговли и издательской деятельности Глазуновых за сто лет. СПб., 1883. С. 71—72). В то же время сочувственное отношение Булгарина к роману Лермонтова было во многом связано с обстоятельствами полемики, которую вела «Северная пчела» в 1840 г. с журналом «Маяк» и его присяжным критиком С. О. Бурачком. Развернутая и нелицеприятная оценка Булгарина как автора нравственно-сатирических романов была высказана Бурачком в том же самом литературном обозрении, частью которого явилась рецензия на «Героя нашего времени» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 183, 191—192; ср. краткий отзыв Бурачка о «Сочинениях Булгарина»: Маяк. 1840. Ч. 2. Гл. 4. С. 21—22). Поэтому Булгарин постарался истолковать роман Лермонтова как аргумент в пользу своей собственной сочинительской практики, усмотрев в нем «обличение пороков высшего света и дидактическое утверждение нравственной идеи, доказываемой от противного» (*Вацуро В. Э.* Булгарин // ЛЭ. С. 72). От подобных интерпретаций Лермонтов предпочел сдержанно, но решительно отмежеваться в предисловии ко второму изданию романа (1841).

Впоследствии Булгарин неоднократно подчеркивал то, что сумел первым среди русских журналистов по достоинству оценить молодое дарование (см., например: *Булгарин Ф. В.* Комары. Всякая всячина..., рой первый. СПб., 1842. С. 23—24). В ответ на подобные заявления Белинский писал в 1842 г.: «“Герой нашего времени” Лермонтова имел замечательный успех <...> но успех этого превосходного творения был бы, без сомнения, еще блестящее и прочнее <...> если б не имел несчастия встретить написанную слогом афиш похвалу в одном захолустье газетной литературы, откуда бы и должны были раздаться хулительные вопли оскорбленной самолюбивой посредственности» (*Белинский.* Т. 6. С. 348).

[1] Имеется в виду лагерь «Отечественных записок», и прежде всего Белинский, склонность которого к «туманным» философским терминам служила для Булгарина постоянным предметом насмешек. Объявление о выходе в свет «Героя нашего времени» было помещено в номере «Северной пчелы» от 5 мая 1840 г. (№ 98. С. 392) и повторено в нескольких последующих номерах.

[2] Булгарин подразумевает прежде всего «Отечественные записки», в которых сотрудничал Белинский и печатался Лермонтов.

[3] *Аква-тофана* (лат. *aqua tophana*) — сильнодействующий яд; его название в переводе с латинского означает «вода Тофаны» — от имени известной сицилийской отравительницы Теофании ди Адамо (1659—1709).

[4] См. примеч. 12 к статье Бурачка.

[5] Цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (д. I, явл. 2).

[6] Отношение Лермонтова к Булгарину (прежде всего как к постоянному литературному оппоненту Пушкина и его круга) определилось еще в начале 1830-х гг. С 1838 г. Лермонтов близко общался в петербургских литературных кругах с давними противниками Булгарина и его изданий — с В. Ф. Одоевским, П. А. Вяземским, с семейством Карамзиных, и это было хорошо известно издателю «Северной пчелы». Вероятно, к моменту написания рецензии он знал и эпиграмму Лермонтова, написанную в 1837 г.:

Россию продает Фаддей
Не в первый раз, как вам известно,
Пожалуй, он продаст жену, детей,
И мир земной, и рай небесный.
Он совесть продал бы за сходную цену,
Да жаль, заложена в казну.

Желая оттенить свое беспристрастие, Булгарин вспоминал позднее: «Покойный Лермонтов был противником нашим по литературе и даже пустил в свет несколько едких эпиграмм противу нас» (СПч. 1844. № 258).

[7] О существовании более ранних прозаических опытов Лермонтова публике стало известно гораздо позже. Отрывок «Я хочу рассказать вам...» был опубликован в 1845 г., «Вадим» — в 1873 г., «Княгиня Лиговская» — в 1882 г.

[8] Перечисляются произведения Оноре де Бальзака: «Евгения Гранде» (1833), «Отец Горио» (1835), «История тринадцати» (1834), «Шагреневая кожа» (1830—1831).

[9] *Зафи* — герой романа «Саламандра» (1832) французского писателя Эжена Сю (наст. имя: Мари Жозеф; 1804—1857), одного из главных представителей «неистовой словесности» (см. примеч. 7 к предшествующей статье).

[10] *Горас Вернет* (вернее: Орас Верне; 1789—1863) — французский батальный живописец; его реалистически решенные сцены военного быта были полемически направлены против классической школы в батальной живописи. *Тениер* (вернее: Давид Тенирс Младший; 1610—1690) — фламандский художник; портретист, пейзажист, признанный мастер бытовых сцен. *Фан-Дейк* (вернее: Антонис ван Дейк; 1599—1641) — знаменитый фламандский художник-портретист.

[11] «Журнальным шмелем» Булгарин, по-видимому, называет Белинского, в статьях которого часто встречаются неодобрительные упоминания о французском романисте и поэте Викторе Мари Гюго (1802—1885).

[12] *Джордж Гордон Байрон* (или *Бейрон*, согласно распространенному в то время русскому написанию; 1788—1824) — великий английский поэт-романтик; оказал значительное влияние на Лермонтова. Подражание Байрону было не только литературной модой, но и явлением светского быта 1820—1830-х гг.

В. Г. Белинский

«Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова

Впервые: ОЗ. 1840. Т. 10. № 6. Отд. 5. С. 27—54; Т. 11. № 7. Отд. 5. С. 1—38. Печатается по: *Белинский.* Т. 4. С. 193—270 (в сокращении).

Виссарион Григорьевич Белинский (1811—1848) — литературный критик, публицист; в 1839—1846 гг. заведовал отделами критики и библиографии в журнале А. А. Краевского «Отечественные записки». Белинский сочувственно и даже восторженно отозвался о первых журнальных публикациях стихотворений Лермонтова, а также о повести «Бэла», напечатанной в «Отечественных записках» в 1839 г. Подробному разбору «Героя нашего времени» предшествовали две краткие рецензии Белинского (ЛГ. 1840. 25 мая, № 42; ОЗ. 1840. № 5. Отд. 6. С. 1—2).

В статье Белинского о лермонтовском романе отразилось умонастроение, характерное для него к концу так называемого «примирительного» периода. Учение о «примирении с действительностью» Белинский исповедовал с 1837 по 1840 г., считая его закономерным следствием из признания гегелевского принципа «разумной необходимости» (см. одну из наиболее характерных статей Белинского этого времени — «Менцель, критик Гете», 1840). Примат необходимости, диктуемой объективными законами развития «абсолютного духа» и человеческого сообщества, сказался и в той оценке, которую дает Белинский главному герою лермонтовского романа (иным проявлением той же «примирительной» тенденции была концовка статьи, в которой предвосхищалась возможность гармонического разрешения противоречий, мучащих Печорина). В то же время настойчивое подчеркивание общественной значимости «рефлексии», в которой проявляется личностное («субъективное») начало, предваряло перелом, который совершился в мировоззрении Белинского к концу 1840 г. и отразился в его следующей большой статье о Лермонтове — рецензии на отдельное издание «Стихотворений М. Лермонтова» (см. наст. изд.). Подробнее об отношении Белинского к лермонтовскому творчеству, а также о его личном общении с поэтом см.: *Белинский В. Г.* М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л., 1940 (вступ. статья и примеч. Н. И. Мордовченко); ЛЭ. С. 53—55.

[1] Белинский цитирует строки из трагедии В. Шекспира «Гамлет» (д. III, явл. 1) в переводе Михаила Павловича Вронченко (СПб., 1828. С. 82).

[2] Цитируется «Сцена из Фауста» Пушкина (1825).

[3] Намек на вышедшее в 1839 г. 3-е издание «Русских повестей и романов» А. Марлинского в 12 частях (ср. рецензию Белинского, напечатанную во 2-м номере «Отечественных записок» за 1840 г. — *Белинский.* Т. 4. С. 21—53). Ниспровержение литературной славы Марлинского (псевдоним Александра Александровича Бестужева, 1797—1837), кумира русской читающей публики 1830-х гг., было начато Белинским еще в статье «Литературные мечтания» (1834).

[4] Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 8, строфа IX).

[5] «Евгений Онегин» (гл. 7, строфа XXII).

[6] Об обстоятельствах создания романа «Страдания юного Вертера» (1774) рассказывается в третьей части автобиографической книги И. В. Гете «Из моей жизни. Поэзия и правда». Белинский имеет в виду следующее признание: «Мне эта вещь, более чем какая-либо другая, дала возможность вырваться из разбушевавшейся стихии <...> своенравно и грозно бросавшей меня то в одну, то в другую сторону. Я чувствовал себя, точно после исповеди: радостным, свободным, получившим право на новую жизнь. <...> Но если я, преобразовав действительность в поэзию, отныне чувствовал себя свободным и просветленным, то мои друзья, напротив, ошибочно полагали, что следует поэзию преобразовать в действительность, разыграть такой роман в жизни и, пожалуй, еще и застрелиться» (*Гете И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 3. С. 496—497).

С. П. Шевырев

«Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова

Впервые: Москв. 1841. Ч. 1. № 2. С. 515—538. Печатается с незначительными сокращениями.

Степан Петрович Шевырев (1806—1864) — поэт, критик, автор трудов по истории и теории литературы; с 1834 г. профессор Московского университета. С 1841 г. выступал как ведущий публицист журнала «Москвитянин». В программной статье «Взгляд русского на современное образование Европы», открывавшей 1-ю книжку журнала, Шевырев мимоходом коснулся в том числе и «Героя нашего времени». Желая подчеркнуть, что «недуги» западной цивилизации проявляются в современной русской жизни лишь в отраженной и ослабленной форме, он замечал: «Да, разочарование Запада породило у нас одну холодную апатию. Дон-Жуан произвел Евгения Онегина, один из общих русских типов, метко схваченный гениальною мыслию Пушкина из нашей современной жизни. Этот характер повторяется нередко в нашей литературе: о нем грезят наши повествователи, и еще недавно один из них, блистательно вышедший на поприще поэта, нарисовал нам ту же русскую апатию, еще степенью больше, в лице своего героя, которого мы, по чувству национальному, не хотели бы, но должны признать героем нашего времени» (Москв. 1841. Ч. 1. № 1. С. 291). Эти суждения были развиты Шевыревым в рецензии на роман Лермонтова, которая явилась позже всех прочих журнальных откликов на 1-е издание «Героя...» и была полемически направлена прежде всего в адрес Белинского.

Статья удостоилась сочувственного и подробного пересказа в «Журнале Министерства народного просвещения» (*Галанин И.* Обозрение русских газет и журналов за первое трехмесячие 1841 года // ЖМНП. 1841. Ч. 31. Отд. 6. С. 3—8). «Мнения этого опытного критика о таланте и произведениях г. Лермонтова мы находим справедливейшими из всех, до сего времени высказанных другими критиками», — добавлял обозреватель того же издания (С. 3). Лермонтов отреагировал на упреки «Москвитянина» в предисловии к «Герою нашего времени», напечатанном во 2-м издании романа (1841). После смерти Лермонтова Белинский печально иронизировал по поводу статьи Шевырева в письме к Н. Х. Кетчеру от 3 августа 1841 г.: «...Лермонтов убит наповал — на дуэли. Оно и хорошо:

был человек беспокойный и писал хоть хорошо, но безнравственно, — что ясно доказано Шевыревым и Бурачком» (*Белинский*. Т. 12. С. 61).

В позднейших статьях Шевырев признавал, что со смертью Лермонтова русская литература «понесла великую потерю» и что «дарование Лермонтова назначено было к великому развитию» (Москв. 1843. № 3. С. 181). В «Песне про купца Калашникова» он усматривал залог того, «что Лермонтов обратился бы от характеров-призраков, каковы его Мцыри и Печорин, к характерам существенным, историческим <...>» (Там же. № 6. С. 503). В то же время Шевырев сетовал на «ложное направление» некоторых сочинений Лермонтова, а также на «непризванных критиков», которые хотят навязать это направление «молодому, свежему поколению» (Там же. № 3. С. 181—182). Подробнее об отношении Шевырева к Лермонтову см.: ЛЭ. С. 621—622 (статья В. Э. Вацуро).

[1] *Жан-Поль* (псевдоним; наст. имя: Иоганн Пауль Фридрих Рихтер; 1763—1825) — немецкий писатель; смешение мечты и житейской прозы в романах Жан-Поля, а также намеренный беспорядок его композиций предвосхитили некоторые черты романтической эстетики.

[2] *Эрнст Теодор Амадей Гофман* (1766—1822) — немецкий писатель, один из крупнейших представителей позднего романтизма.

[3] *Мария Тальони* (1804—1884) — балерина Парижской оперы; в 1837—1842 гг. ежегодно танцевала в Большом театре в Петербурге.

[4] Имеется в виду так называемое «воспарение», традиционное для оды. Шевырев неоднократно защищал Ломоносова от «посягательств» современных критиков (см., например: Москв. 1843. № 5. С. 233—248).

[5] *Лудовико Ариосто* (1474—1533) — итальянский поэт эпохи Возрождения; автор рыцарской поэмы «Неистовый Роланд» (1516—1532), широко использующей волшебно-сказочные мотивы, зачастую в ироническом освещении. Пушкин использовал некоторые мотивы Ариосто в «Руслане и Людмиле».

[6] Шевырев вспоминает повесть «Ятаган» Николая Филипповича Павлова (1803—1864). Княжна, героиня повести, влюбляется в корнета, разжалованного в рядовые за дуэль. С именем Павлова Шевырев связывал надежды на дальнейшее развитие русской прозы. См. его хвалебную рецензию на опубликованный в 1835 г. сборник Павлова «Три повести» (Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1. Март. Кн. 1. С. 120—130).

[7] *Миньона* — героиня романа И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796); *Эсмеральда* — героиня романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» (1831).

[8] Речь идет о героях драматической поэмы «Манфред» (1817) и поэмы «Дон-Жуан» (1818—1823). Хотя Байрон отрицал влияние Гете на общий замысел «Манфреда», он вспоминал о том впечатлении, которое произвели на него «несколько сцен из “Фауста” Гете» в устном переводе М. Г. Льюиса (см. письмо Байрона Дж. Меррею от 12 октября 1817 г. — *Байрон Дж. Г.* Дневники. Письма. М., 1963. С. 152—153).

[9] Шевырев подразумевает трагедию Шекспира «Макбет» (1606) и драматическую поэму Байрона «Каин» (1821).

[10] Отсылка к программной статье Шевырева «Взгляд русского на современное образование Европы» (Москв. 1841. Ч. 1. Кн. 1. С. 219—296).

С. О. Бурачок

Стихотворения М. Лермонтова
(Письмо к автору)

Впервые: Маяк. 1840. Ч. 12. Отд. 4. С. 149—171. Печатается с незначительными сокращениями.

В настоящей статье Бурачок развил некоторые положения, уже высказанные им в рецензии на «Героя нашего времени» (см. выше). Разбор «Стихотворений М. Лермонтова» встретил полное сочувствие еще одного сотрудника «Маяка» — П. П. Ильина, который уже после смерти Лермонтова вернулся к оценке его лирики в статье «Заграничная критика на “Маяк”» (Маяк. 1842. Т. 1. Кн. 1. Гл. 4. С. 1—63; подпись: Панкратий Угрюмов). Автор статьи утверждал, что в рецензии Бурачка «дело идет не об унижении даровитого писателя и его произведений — нет, мы увидели в ней человека, каков он есть, а не таким, каким воображают его наши поэты и философы, а главное — вся статья, от первой до последней страницы, представляет глубокое развитие теории *Прекрасного*» (С. 62).

Тонкий анализ статьи Бурачка был дан А. А. Григорьевым в статье «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» (Время. 1861. № 5; также: *Григорьев А.* Эстетика и критика. М., 1980. С. 301—307).

[1] *Атлант* — в греческой мифологии титан, древнее божество, отличавшееся мощной силой. Вместе с другими титанами Атлант участвовал в войне с богами-олимпийцами, а потом, в наказание, должен был поддерживать на плечах небесный свод.

[2] *Карл Максимович Бэр* (1792—1876) — физиолог, естествоиспытатель, основатель русской эмбриологии; с 1817 г. преподавал в Кенигсбергском университете; с 1828 г. ординарный академик Петербургской Академии наук. *Федор Федорович Брандт* (Иоганн Фридрих Брандт; 1802—1879) — известный зоолог; получил образование в Берлинском университете; в 1830 г. был избран адъюнктом Петербургского университета и в 1831 г. переехал в Россию; организовал и возглавил Зоологический музей Академии наук в Петербурге. *Степан Семенович Куторга* (1805—1861) — один из выдающихся русских профессоров естествознания; с 1833 г. занимал кафедру зоологии в Санкт-Петербургском университете.

[3] Подразумеваются строки из басни И. А. Крылова «Зеркало и обезьяна» (1816): «Про взятки Климычу читают, / А он украдкою кивает на Петра».

[4] *Владимир Григорьевич Бенедиктов* (1807—1873) — поэт; пользовался чрезвычайной популярностью в конце 1830-х — начале 1840-х гг. Подробнее см. на с. 929—932 наст. изд.

[5] В данном случае слово *тропический* произведено от слова *троп* (образный оборот речи).

[6] Цитата из басни И. И. Дмитриева «Чижик и Зяблица» (1793).

[7] Речь идет о Пушкине. Более подробно Бурачок излагает свое мнение в статье «Книги литературные»: «Что мне будет, если я не обинуясь скажу, что тот, кто призван был воссоздать русскую поэзию, именно тот

уронил ее, по крайней мере, десятилетия на четыре, — это Пушкин. <...> Первый стих его, могучий, умный, звучный, возбудил общий восторг и удивление. Литературные старики на руках его носили, молодежь гурьбой бежала за ним <...>. Слава готова — к чему ученье и труд? И Пушкин не воспользовался всеми предоставленными ему средствами учения и просвещения <...> и разлился — олицетворенной эпиграммой. Просто — его захвалили до полусмерти» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 188).

[8] Бурачок намекает на критику морализаторства, предпринятую Белинским в статье «Менцель, критик Гете». Ср.: *Бурачок С. О.* Система философии «Отечественных записок». Статья I // Маяк. 1840. Ч. IX. Гл. 4. С. 15—22, 29—32.

[9] Отсылка к статье Бурачка «Книги литературные» (о ней см. выше, с. 973).

[10] Отсылка к статье «Система философии "Отечественных записок"» (см. примеч. 8).

[11] Книга Федора Николаевича Глинки (1786—1880) «Очерки Бородинского сражения. (Воспоминания о 1812 г.)» (Ч. 1—2. М., 1839) встретила восторженный отзыв редактора «Маяка» П. А. Корсакова (Маяк. 1840. Ч. 11. Гл. IV. С. 124—130; рецензия заканчивалась словами: «В заключение скажем: беспримерная эта битва народов нашла в творце "Очерков" своего народного Гомера!» — С. 130). В панегирическом тоне были выдержаны и все остальные печатные отзывы о книге Глинки, включая рецензию Белинского (*Белинский*. Т. 4. С. 7—9).

[12] Неточная цитата из притчи Александра Петровича Сумарокова «Феб и Борей» (1762).

[13] «Я, матерь божия, ныне с молитвою...» (1837).

[14] См.: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986. С. 245 (запись от 24 сентября 1827 г.).

[15] *Луи-Филипп Сегюр* (1753—1830) — французский историк, дипломат, государственный деятель; автор «Древней истории», «Римской истории», «Истории Византийской империи», а также обширного труда под названием «Картина историческая и политическая Европы в конце XVIII века» (1800), содержащего изложение событий Французской революции.

[16] *Луи-Доминик Картуш* (1693—1721) — знаменитый разбойник, долгое время наводивший ужас на Париж и его окрестности.

[17] *Фурманщик* — владелец или возчик фуры, фургона.

[18] См. наст. изд., с. 54.

[19] «Мещанин» Башуцкого (см. примеч. 12 к статье Бурачка о «Герое нашего времени») стал одним из важных предметов полемики между «Маяком» и «Северной пчелой». Булгарин отозвался о романе достаточно прохладно прежде всего из-за «философских» длиннот. По его мнению, изложение повести «весьма бы много выиграло, если б происшествия и сцены <...> не разделялись огромными пространствами, наполненными рассуждениями, размышлениями и философскими выкладками. <...> Гораздо лучше, если изложенными событиями автор заставит читателя самого размышлять и рассуждать, нежели если автор начиняет читателя, как пастет, своими рассуждениями и размышлениями» (СПч. 1840. 1 апр., № 73. С. 291). Бурачок считал, что «Булгарин напустился на Башуцкого за нарушение теории легкого чтения» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 201).

[20] В номере «Северной пчелы» от 29 ноября 1840 г. (№ 271; рубрика «Русская литература») был помещен критический отзыв о журнале «Маяк». Указывая, что «издание сие заслуживает в полной мере благодарность всех благомыслящих любителей наук и словесности по цели своей, по добросовестности, с какою издается, и по весьма многим замечательным статьям, в нем помещенным», рецензент не склонен был разделять мнения Бурачка «насчет изящной словесности, философии и критики». «Об изящной словесности, — писал он, — мы с С. О. Бурачком имеем совершенно противоположные мнения, как можно было видеть из разборов романа “Герой нашего времени”, помещенных в “Северной пчеле” и в “Маяке”» (С. 1082—1083).

В. Г. Белинский

Стихотворения М. Лермонтова

Впервые: ОЗ. 1841. Т. 14. № 2. Отд. 5. С. 35—80. Печатается по: *Белинский.* Т. 4. С. 479—547 (в сокращении).

[1] Белинский допускает небольшую неточность: еще до «Бородина» в печати появилось стихотворение Лермонтова «Весна» (в журнале «Атеней», 1830, ч. 4) и поэма «Хаджи Абрек» (в «Библиотеке для чтения», 1835, т. 11).

[2] Слова из стихотворения Пушкина «К морю» (1824).

[3] «Дума» была впервые напечатана в 1839 г., в 1-м номере журнала «Отечественные записки».

[4] Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 1, строфа V).

[5] *Децим Юний Ювенал* (60-е гг. н. э. — после 127) — римский поэт, автор знаменитых «Сатир».

[6] «Евгений Онегин» (гл. 2, строфа X).

[7] *Эвмениды*, или Эринии, — в греческой мифологии богини мести, обитающие в подземном царстве. Изображались в облике отвратительных старух с зажженными факелами в руках и с развевающимися змеями вместо волос.

[8] *Жан-Никола Бульи* (1763—1842) и *Мадлен-Фелисите Дюкре де Сент-Обен де Жанлис* (1746—1830) — французские писатели, авторы популярных в свое время нравоучительных повестей, часто переводившихся в России.

[9] Цитата из поэмы Публия Вергилия Марона (70—19 до н. э.) «Энеида» (песнь VI, ст. 258). Пушкин использовал этот стих в качестве эпиграфа к стихотворению «Поэт и толпа» (1828).

С. П. Шевырев

Стихотворения М. Лермонтова

Впервые: Москв. 1841. Ч. 2. № 4. С. 525—540.

Большинству современников эта статья показалась слишком строгой (за исключением рецензента «Журнала Министерства народного просве-

щения», полностью согласившегося с оценками Шевырева, — см.: *Галанин И.* Обозрение русских газет и журналов за второе трехмесячие 1841 года // ЖМНП. 1841. Ч. 32. Отд. 6. С. 28—32). А. С. Хомяков писал Н. М. Языкову летом 1841 г.: «В “Москвитянине” был разбор Лермонтова Шевыревым, и разбор не совсем приятный, по-моему, несколько несправедливый. Лермонтов ответил очень благоразумно: дал в “Москвитянин” славную пьесу, *Спор Шата с Казбеком*, стихи прекрасные» (*Хомяков А. С.* Полн. собр. соч. М., 1904. Т. 8. С. 104; ср. позднейший отзыв Шевырева о «Споре» как об одном из лучших произведений Лермонтова — Москв. 1843. № 6. С. 506). По поводу той же статьи Белинский заметил в письме к В. П. Боткину от 9 апреля 1841 г.: «Хорош Шевырев: Лермонтов подражает Бенедиктову и пр.» (*Белинский*. Т. 12. С. 44; ср. также: Т. 5. С. 453). В 1843 г., возражая Шевыреву на его суждения о Лермонтове, высказанные в разборе «Полной русской хрестоматии» А. Д. Галахова (см. ниже), Белинский писал: «Всем известно, что в свое время г. Шевырев даже взял на себя труд показать, *кому* именно подражал Лермонтов, и открыл, с свойственною ему критическою проницательностию, что Лермонтов подражал не только Пушкину и Жуковскому, но даже и господину Бенедиктову!!. В доказательство удивительной способности г. Шевырева открывать дух подражательности там, где нет его и тени, указываем кстати высказанное им в этой же статье мнение, будто бы Лермонтов в “Мцыри” подражал — Жуковскому!..» (*Белинский*. Т. 7. С. 622; ср. также: *Галахов А. Д.* Ответ г. Шевыреву на разбор его «Полной русской хрестоматии»... // ОЗ. 1843. Т. 30. С. 35). П. А. Вяземский в письме к Шевыреву, написанном в конце сентября 1841 г., называя «громадной нелепостью» слова Белинского о «громадном таланте Лермонтова», тем не менее замечал о покойном поэте: «Вы были слишком строги к нему. Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность, которая впоследствии одолела бы все внешнее и заимствованное» (РА. 1885. Кн. 2. № 6. С. 307).

Мнение Шевырева о стихотворениях Лермонтова осталось в целом неизменным и в статьях середины — второй половины 1840-х гг. Он не переставал подчеркивать, что оригинальность таланта Лермонтова «едва-едва начала только выражаться» (Москв. 1843. № 6. С. 503). С похвалой отозвавшись в «Критическом перечне русской литературы 1843 года» о стихотворении «Валерик», Шевырев отметил, что «формы его <...> все-таки напоминают до того Пушкина, что мы еще и отсюда не можем отгадать, какое направление принял бы талант Лермонтова» (Москв. 1843. № 3. С. 181). В статье «Взгляд на современную русскую литературу. Статья 2: Сторона светлая» Шевырев признавал Лермонтова «последователем Пушкина» в области реформы русского слога и замечал, что молодому поэту «как будто назначено было, на первой поре его развития, явиться самым верным и ярким отблеском нашего великого гения. Это спутник, светло вспыхнувший тотчас после того, как закатилась планета, и погасший тем же путем и в той же бездне, как и она, не успев образоваться сам особенным миром» (Москв. 1842. Ч. 2. Кн. 3. С. 175).

[1] Перечисляются итальянские живописцы Пьетро Перуджино (настоящая фамилия Ваннуччи; между 1445 и 1452—1523), Франческо Фран-

чиа (1450—1518), Гвидо Рени (1575—1642), Джованни Франческо Барбьери, прозванный Гверчино (1591—1666), Доменико Цампьери, прозванный Доменикино (1581—1641), Рафаэль Санти (1483—1520).

[2] *«Остров»* (1836) и *«На перенесение Наполеонова праха»* (1840) — стихотворения Алексея Степановича Хомякова (1804—1860), поэта, публициста, философа, одного из основоположников славянофильства. Близко знакомый с Хомяковым уже с 1820-х гг. (прежде всего по кружку «любомудров»), Шевырев связывал с его именем надежды на будущее развитие русской поэзии.

[3] В 1835 г. Шевырев встретил поэтический дебют Бенедиктова панегирической рецензией (*Шевырев С. П.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. Отд. VI. С. 439—459).

[4] *Дмитрий Иванович Хвостов* (1757—1853) — поэт-графоман, объект многочисленных эпиграмм и пародий, в том числе со стороны И. Дмитриева, Крылова, Вяземского, Жуковского, Пушкина. Свод материалов см.: Мнимая поэзия: Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. / Ред. Ю. Н. Тынянов. М.; Л., 1931. С. 162—177.

[5] Бог *Протей*, подобно некоторым другим морским божествам, наделялся в древнегреческой мифологии способностью принимать любой облик. В большинстве случаев сравнение поэта с Протеем несло в себе, впрочем, положительный смысл. В конце XVIII—начале XIX в. оно часто использовалось применительно к Вольтеру, Шекспиру, Гете, а на русской почве с успехом переносилось на Карамзина, и в особенности на Пушкина.

[6] *Кирша Данилов* (Кирилл Данилович; XVIII в.) — предполагаемый составитель сборника «Древние российские стихотворения», изданного А. Ф. Якубовичем в 1804 г.; в 1818 г. К. Ф. Калайдович осуществил второе, более полное издание сборника.

[7] Поэма Байрона «Шильонский узник» (1816) была переведена на русский язык Жуковским (опубл. 1822).

[8] Имеется в виду баллада Гете «Рыбак» (1778).

[9] Цитата из стихотворения Жуковского «Утешение в слезах» (1818; перевод стихотворения Гете 1804 г.).

[10] Имеется в виду стихотворение «Вновь я посетил...» (1835), впервые напечатанное под заглавием «Отрывок» в посмертном выпуске пушкинского журнала «Современник» (1837. Т. 5. С. 320—322).

[11] Шевырев подразумевает пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), в свою очередь ориентированный на гетевский «Пролог в театре» (1790-е гг., опубл. 1808; предпослан 1-й части «Фауста»).

[12] «К Полярной звезде» и «Незабвенная» — стихотворения Бенедиктова из сборника 1835 г. (см. примеч. 3 к наст. статье).

[13] То есть стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), открывающееся пометой «1-е января» и, по-видимому, написанное под впечатлением новогоднего бала.

[14] Цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «Подражателям» (1829).

[15] В сборник 1840 г. вошли переводы стихотворений Байрона «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!..») и «В аль-

бом» («Как одинокая гробница...»), перевод стихотворения Йозефа Кристиана Цедлица (*Зейдлиц*; 1790—1862) «Воздушный корабль» и перевод стихотворения Гете «Ночная песня путника» (у Лермонтова озаглавлен «Из Гете»).

[16] *«Колыбельная маленького вождя»* (1815) — стихотворение В. Скотта.

[17] Шевырев усматривает в стихотворении «Ребенку» прежде всего влияние Альфреда де Мюссе (1810—1857), французского поэта и прозаика.

[18] Характеристика «женственных, воспринимающих, или *пассивных гениев»*, которые «богаче фантазией воспринимающей, а не творческой», дана Жан-Полем в так называемой «второй программе» «Приготовительной школы эстетики» (1804). См.: *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 82—83.

[19] Речь идет о Николае Алексеевиче Полевом (1796—1846), который в 1830—1832 гг. помещал в сатирических прибавлениях к своему журналу «Московский телеграф» пародии на Пушкина, Дельвига, Вяземского, Баратынского, Языкова, И. Дмитриева и др. В 1832 г. Полевой собрал эти прибавления и выпустил их в свет отдельным изданием, отметив в предисловии: «...мы представили точные подражания самым модным, самым знаменитым поэтам, в тех родах, коими они угодили другим и прославились <...>» (Новый живописец общества и литературы. М., 1832. Ч. 2. С. 184—185). Многие пародии Полевого воспроизведены в уже упомянутом сборнике «Мнимая поэзия» (М.; Л., 1931).

[20] Аналогичные упреки в адрес французской словесности Шевырев высказывал неоднократно. Ср., например: «Бальзаку недостает одного, чтобы стать выше всех литераторов Франции и завоевать скипетр словесности: он не сатирик; он слишком холодно списывает эти современные нравы; в нем есть какая-то апатия, непростительная при такой глубокой истине, вызывающей невольно чувство негодования. Он или сам увлечен веком, который знает, или слишком мало субъективен и, легко увлекаясь предметами, забывает в них свою личность. <...> Европа ждет сатирика, единственно возможного поэта в наше время: в своей холодной апатии она бессильна породить его» (*Шевырев С. П.* Визит Бальзаку // Москв. 1841. Ч. 1. № 2. С. 362—363).

[21] Ср. слова Гете, сказанные им в разговоре с И. П. Эккерманом 18 сентября 1823 г.: «Мир так велик и так богат, так разнообразна жизнь, что поводов для стихотворства у вас всегда будет предостаточно. Но это непременно должны быть стихотворения “на случай”, иными словами, повод и материал для них должна поставлять сама жизнь. <...> Все мои стихотворения — стихотворения “на случай”, они навеяны жизнью и в ней же коренятся. <...> Смешно говорить, что действительная жизнь лишена поэтического интереса; в том и сказывается талант поэта, что позволяет ему и в обыденном подметить интересное» (*Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986. С. 71—72).

II
МЕЖДУ ПОХОРОНАМИ И ЮБИЛЕЕМ

Е. Ф. Розен

Стихотворения М. Лермонтова

Впервые: СО. 1843. № 3. Отд. 6. С. 1—18.

Барон Егор (Георгий) Федорович Розен (1800—1860) — поэт, драматург, критик; происходил из остзейских дворян. В конце 1820-х—1830-х гг. Розен был связан довольно близкими отношениями с Пушкиным и писателями его круга (Дельвигом, Вяземским, Жуковским, Плетневым и др.). Убеждение в том, что он призван быть защитником литературных норм «пушкинской» эпохи, определяет эстетическую позицию Розена в начале 1840-х гг., когда он становится соиздателем и постоянным рецензентом журнала «Сын отечества». Розен выступает как решительный оппонент «Отечественных записок», и прежде всего Белинского. Он неодобрительно отзывается о творчестве Гоголя и, более того, искренне недоумевает, как могли писатели пушкинского круга находить что-то привлекательное в такой «бессмысленной ералаши» (*Розен Е. Ф.* Из статьи «Ссылка на мертвых» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 2. С. 318). Посягательство на чистоту «пушкинского» направления он увидел также в поэзии Лермонтова, как явствует это из приводимой в наст. изд. статьи. Основные положения статьи Розена были кратко изложены литературным обозревателем «Журнала Министерства народного просвещения» (*[Менцов Ф. Н.?]* Обозрение русских газет и журналов за первое трехмесячие 1843 года // ЖМНП. 1843. Ч. 39. № 8. С. 208).

Позже, в 1849 г., Розен писал, полемизируя с «хвалителями» Лермонтова: «Мы, с своей стороны, не перестанем сожалеть о ранней кончине поэта, произведения которого, при всей несостоятельности своей перед судом истинной критики, заслуживают внимания и, вероятно, понравятся еще молодым людям будущего поколения в тот период жизни, когда дикое и отрицательное производит на людей какое-то прельстительное впечатление; но никто из нас — блюстителей русского Парнаса в звании журнальных рецензентов — не должен сожалеть о том, что пресеклось столь нехудожественное, столь горькое *направление* поэзии; и самая поэзия эта, сколь ни замечательна, при отдельном рассматривании ее, теряет всякое значение в *русской поэзии вообще*, как проявление еще не созревшего дарования, не отличавшегося самобытностью и бывшего только подражательным» (*Розен Е. Ф.* Новые стихотворения В. Жуковского // СО. 1849. № 1. С. 3).

[1] В Книге Бытия (41 : 1—4) повествуется о том, как египетский фараон видел во сне семь тучных коров и семь тощих. Это значило, что в Египте семь лет будет урожай, а следующие семь лет — голод.

[2] То есть на литературную арену. *Парнас* — гора в Греции, считавшаяся в древности обиталищем Аполлона и муз. Слово *цирк* (лат. *circus* —

круг) первоначально означало место для ристалищ, боев гладиаторов и других зрелищ.

[3] Намек на брошюру К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”» (М., 1842), в которой говорилось о сходстве «эпического созерцания» в поэмах Гомера и Гоголя.

[4] Свое понимание «Бориса Годунова», а также причин его неуспеха у читающей публики Розен изложил в рецензии на пушкинскую трагедию (Dorpater Jahrbücher für Literatur, Statistik und Kunst, besonders Russlands. 1833. Bd. I. N 1; в переводе: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1834. 6 янв., № 2. С. 12—15; 10 янв., № 3. С. 19—23).

[5] В некоторых версиях мифов троянского цикла упоминается о том, что у Елены и Ахилла был сын по имени *Евфорион*. К этому образу обратился Гете во второй части «Фауста». Сын Фауста и Елены, Евфорион, гибнет в своем порыве ввысь, на земле остаются только его одежды и лира. Сам Гете толковал этот персонаж как олицетворение новейшей поэзии и ее ярчайшего представителя — Байрона (ср. его разговор с Эккерманом от 5 июля 1827 г. — *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986. С. 235; ср. также с. 152, 174—175, 274, 276—277).

[6] Речь идет о журнале «Отечественные записки», редактор которого, А. А. Краевский, принимал деятельное участие в публикации многих произведений Лермонтова. Литературные противники «Отечественных записок» нередко связывали восторженные оценки Лермонтова, постоянно высказывавшиеся на страницах этого издания (прежде всего в статьях Белинского), с заботой Краевского о коммерческом успехе своих предприятий.

[7] Утверждая, что «Смерть поэта» принадлежит к тому же роду сочинений, что и стихотворения «*молодого* Пушкина», Розен имеет в виду раннюю пушкинскую вольнолюбивую лирику. «Совершенную бессмыслицу» он мог усмотреть в стихе «И мысли и дела он знает *наперед*» (последнее слово странно в применении к загробному суду). Можно также предположить, что Розена смутило затрудненное синтаксическое построение первых четырех стихов «прибавления» («А вы, надменные потомки» и далее).

[8] *Беллона* — в римской мифологии богиня войны.

[9] *Тимур* (Тимур-Ленг, т. е. Тимур-хромец; европеизированная форма — *Тамерлан;* 1336—1405) — среднеазиатский полководец, один из величайших мировых завоевателей. Подлинность цитируемых Розеном автобиографических записок Тимура, якобы открытых в XVII в. и переведенных впоследствии на европейские языки, была оспорена только в конце XIX в. Рассказанный здесь эпизод относится к тому периоду, когда Тимур вел рискованную борьбу за власть в одной из обширных частей распавшегося государства Чингисхана (ок. 1155—1227) — в Мавераннахре, ранее входившем в *Джагатайский улус* (назван так по имени Джагатая, второго сына Чингисхана).

[10] Приводится начало стихотворения А. А. Дельвига «На смерть ***. (Сельская элегия)» (1821 или 1822).

[11] *Сильвио Пеллико* (1789—1854) — итальянский поэт и публицист; в 1820 г. был арестован австрийскими властями за близость к карбонариям

и провел десять лет в тюремном заключении. Вспоминая о той минуте, когда ему с товарищем было объявлено об освобождении, Пеллико писал: «Мы бы хотели забрать с собою всех... <...> Сердца наши стонали, проходя мимо темниц, где заключались милые наши друзья, которых мы не могли увлечь за собой» (*Пеллико С.* Мои темницы. СПб., 1836. Ч. 2. С. 148; впервые опубл. на языке оригинала — 1832).

[12] Слово «сосна» дано с ударением на первом слоге в «Словаре Академии Российской» (СПб., 1794. Т. 5. Стб. 662). «Словарь церковнославянского и русского языка», изданный Академией наук в 1847 г., предлагает как равноправные формы «со́сна» и «сосна́».

[13] В стихотворении «На севере диком стоит одиноко...» (1841), являющемся переводом стихотворения Г. Гейне из «Книги песен» (1827), Лермонтов усугубляет замеченную Розеном «нелогичность», присущую и немецкому оригиналу. У Гейне тоска северного дерева по «прекрасной пальме» легче поддавалась традиционным элегическим истолкованиям, так как использованное им слово *Fichtenbaum* (собственно: ель или пихта) принадлежало мужскому роду.

[14] Имеется в виду стихотворение «Поэт» (1838).

[15] О публикации поэмы «Хаджи Абрек» см. примеч. 1 к статье Плаксина.

[16] Ориентация на «Евгения Онегина» подчеркнута самим Лермонтовым в «посвящении» поэмы «Тамбовская казначейша» (1836—1838): «Пишу “Онегина” размером...».

[17] Розен подчеркивает, что «Песня про купца Калашникова» была написана «*до* смерти Пушкина», желая, вероятно, опровергнуть ходившие в публике слухи о том, будто в «Песне...» получили отражение обстоятельства семейной трагедии Пушкина.

[18] Цитата из стихотворения Пушкина «Зимний вечер» (1825).

[19] Подразумевается путешествие Пушкина на Кавказ, совершенное им в начале южной ссылки, в 1820 г., и высылка писателя-декабриста А. А. Бестужева (Марлинского) в действующую Кавказскую армию.

[20] Возможно, имеются в виду следующие строки из «Философских писем» (1786) Ф. Шиллера: «Разум — это факел в темнице. Узник ничего не знал о свете, вдруг над ним засветил призрак свободы, подобно молнии, после которой ночь кажется еще темнее» (*Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 6. С. 30).

[21] Розен сравнивает песню рыбки из поэмы «Мцыри» с балладами Гете «Рыбак» (1778) и «Лесной царь» (1782); ср. русские переводы Жуковского, впервые опубликованные в 1818 г. в сборнике «Für Wenige. Для немногих».

Н. В. Гоголь

В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность

Впервые: *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. СПб., 1847. Печатается по: *Гоголь.* Т. 8. С. 369—409 (приводимый отрывок — С. 401—403).

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — писатель. Признанный уже в первой половине 1830-х гг. одним из ведущих русских прозаиков, Гоголь оказал заметное влияние как на ранние прозаические опыты Лермонтова («Вадим», «Княгиня Лиговская»), так и на его фантастическую повесть «Штосс» (1841). Личное знакомство Гоголя с Лермонтовым состоялось, по всей вероятности, в Петербурге в конце 1839 г. К 1839 или 1840 г. относится и первый из сохранившихся отзывов Гоголя о Лермонтове. По свидетельству С. Т. Аксакова, Гоголь заметил однажды: «Лермонтов-прозаик будет выше Лермонтова-стихотворца» (*Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 43).

Это суждение получило развитие в комментируемом письме XXXI из «Выбранных мест...», задуманном еще в 1843 г., но законченном только в октябре 1846 г. Высказанная здесь строгая оценка лирики Лермонтова и поэмы «Демон» была продиктована идейно-эстетическими ориентациями позднего Гоголя (стремление к эпической объективности стиля; представление о воспитательной роли искусства). Скрытая полемика с Лермонтовым относительно призвания поэта содержится в заключении того же письма, где присутствуют аллюзии на стихотворение «Поэт»: «Другие дела наступают для поэзии. Как во время младенчества народов служила она к тому, чтобы вызывать на битву народы, возбуждая в них браннолюбивый дух, так придется ей теперь вызывать на другую, высшую битву человека — на битву уже не за временную нашу свободу, права и привилегии наши, но за нашу душу, которую сам небесный творец наш считает перлом своих созданий» (*Гоголь*. Т. 8. С. 408).

Критерием художественной объективности, а также влиянием суждений Белинского определяется сочувственная характеристика «Песни про купца Калашникова» в гоголевском наброске «Учебной книги словесности для русского юношества», относящемся к 1844—1845 гг. (*Гоголь*. Т. 8. С. 483).

На фоне в целом негативной критической реакции на появление «Выбранных мест...» статья Гоголя о русской поэзии была тем не менее с одобрением отмечена в некоторых рецензиях. Обозреватель «Литературной газеты» писал: «Это единственное письмо, которое изо всей книги Гоголя читается с удовольствием, не по идее целого, но по превосходным подробностям, заключающим в себе верную характеристику некоторых из наших поэтов. <...> Хорошо определено у него свойство поэзии Лермонтова — *безочарование*, как *очарование* у Шиллера и *разочарование* у Байрона» (ЛГ. 1847. 6 февр., № 6. С. 91). К редким в последней книге Гоголя «истинно прекрасным местам» отнес письмо XXXI критик Л. В. Брант, в доказательство того процитировавший с незначительными купюрами фрагменты статьи, посвященные Батюшкову и Лермонтову (СПч. 1847. 5 апр., № 75. С. 2; подпись: Я. Я. Я.).

[1] Возможно, Гоголь опирался на устное высказывание Жуковского, не зафиксированное в других источниках. Ср. слова Жуковского в написанной годом позже статье «О поэте и современном его значении. (Письмо к Н. В. Гоголю)» (1848): «Меланхолическая разочарованность Байрона, столь очаровательная в его изображениях и столь пленяющая глубокою (хотя иногда и вымышленною) грустью поэта, истощившись в приторных подражаниях, уступила место равнодушию, которое уже не презрение и

не богохульный бунт гордости (в них есть еще что-то поэтическое, потому что есть сила), а пошлая расслабленность души, произведенная не бурею страстей и не бедствиями жизни, а просто неспособностью верить, любить, постигать высокое, неспособностью предаваться какому бы то ни было очарованию» (*Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 337).

[2] Говоря об «очарованье», Гоголь ориентировался на поэтическую фразеологию Жуковского, известнейшего из русских переводчиков Шиллера.

[3] Парафраз слов Лермонтова из шестой строфы «Сказки для детей» (1839—1840; опубл. 1842): «Но я, расставшись с прочими мечтами, / И от него отделался — стихами».

В. Т. Плаксин

Сочинения Лермонтова

Впервые: Северное обозрение. 1848. № 3. Отд. 5. С. 1—20.

Василий Тимофеевич Плаксин (1795—1869) — литератор, критик, педагог; в 1834—1838 гг. преподавал русский язык и словесность в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Лермонтов, по-видимому, был внимательным слушателем Плаксина. В его бумагах сохранился подробный конспект лекций, который близко совпадает с изданным Плаксиным «Кратким курсом словесности, приспособленным к прозаическим сочинениям» (СПб., 1832). Согласно позднейшему свидетельству Плаксина, он читал еще в рукописи некоторые произведения, над которыми Лермонтов работал в Школе юнкеров — «и в качестве учителя делал свои замечания» (*Плаксин В. Т.* Голос за прошедшее // Сборник литературных статей, посвященных русскими писателями памяти покойного книгопродавца-издателя А. Ф. Смирдина. СПб., 1858. Т. 1. С. 304).

Статье о «Сочинениях Лермонтова» предшествовала краткая характеристика лермонтовского творчества в книге Плаксина «Руководство к изучению истории русской литературы» (СПб., 1846). Признавая «смелый, сильный талант и творческую силу в Лермонтове», Плаксин упрекал его за «безусловную зависимость от бесхарактерного, безыдейного времени, которое он так живо изобразил в своей “Думе”» (С. 397), и отдавал предпочтение тем произведениям, в которых поэт «выходил из этого холодного мира» («Хаджи Абрек», «Мцыри», «Бородино», «Молитва» и др.). В «Герое нашего времени» Плаксин не находил «ни основной идеи, ни силы творчества, ни очарования искусства; это простой, но верный список с самой дурной натуры, которая не стоит искусства, — это осмеянный им мир!» (С. 398). В статье 1848 г., не будучи стеснен жанром учебного пособия, Плаксин углубляет и заостряет многие из своих прежних суждений. Характерно, что рецензент «Литературной газеты» нашел статью Плаксина «чересчур парадоксальною» (ЛГ. 1848. 1 июля, № 26. С. 416). Основные тезисы, высказанные в рецензии на «Сочинения Лермонтова», Плаксин повторил в уже упомянутой статье «Голос за прошедшее» (С. 304—305).

[1] Поэма «Хаджи Абрек» (написана в 1833 г., в Школе юнкеров) была напечатана в «Библиотеке для чтения» в 1835 г. (Т. 11. Отд. 1. С. 81—94). Н. Д. Юрьев, товарищ Лермонтова по Школе юнкеров, отдал поэму в журнал без ведома автора. Узнав об этом, Лермонтов, по словам А. П. Шан-Гирея, «был взбешен» (Л. в восп. С. 42; ср., впрочем, малоправдоподобное утверждение О. И. Сенковского, будто сам Лермонтов настаивал на публикации своего первого, недозрелого, произведения (Библиотека для чтения. 1842. Т. 54. Отд. 6. С. 31)). Н. Н. Манвелов вспоминал, что Плаксин, прочитав «Хаджи Абрека» в рукописи, воскликнул с кафедры: «Приветствую будущего поэта России!» (Л. в восп. С. 186).

[2] Речь идет о стихотворении «Смерть поэта» (1837), которое сразу же после написания стало широко известно в списках, но появиться в русской подцензурной печати могло только в 1858 г. — без последних 16 стихов (полностью — в 1860 г.). Ранее, в 1856 г., оно было напечатано в «Полярной звезде», издававшейся в Лондоне А. И. Герценом.

[3] В журнальном тексте, очевидно, опечатка: «...ниспровергают умы — сильно...»

[4] Имеется в виду поэма «Монго» (1836), написанная уже после выхода Лермонтова из Школы юнкеров. Ту же неточность Плаксин допустил в статье «Голос за прошедшее» (Сборник литературных статей... памяти А. Ф. Смирдина. С. 304).

[5] Ср. суждения Белинского в рецензии «Стихотворения М. Лермонтова. Часть IV» (ОЗ. 1844. Т. 37. Кн. 2. Отд. 6. С. 1—4) или в еще более ранней заметке «Библиографические и журнальные известия» (ОЗ. 1843. Т. 27. Кн. 4. Отд. 6. С. 73—77).

[6] Возможно, Плаксин имеет в виду отзыв Розена (наст. изд., с. 154) или Сенковского (см. примеч. 1 к наст. статье).

[7] Приведенное Плаксиным замечание принадлежит литературному критику Александру Петровичу Милюкову (1817—1897). См.: *Милюков А. П.* Очерк истории русской поэзии. СПб., 1847. С. 195.

[8] Речь идет о неоконченной поэме Пушкина, печатаемой в современных изданиях под редакторским заглавием «Тазит» (1829—1830). Впервые она была опубликована после смерти Пушкина в журнале «Современник» (1837. Т. VII); при этом в заглавие было вынесено имя отца главного героя, к тому же прочитанное неверно: *Галуб* вместо *Гасуб*.

[9] *Нестор Васильевич Кукольник* (1809—1868) — поэт и драматург; пользовался чрезвычайной популярностью у публики 1830-х гг.

[10] Возможно, имеется в виду написанная в конце 1820 г., вскоре после оживленной полемики о «Руслане и Людмиле», «Шарада» К. Ф. Рылеева, в которой было зашифровано слово «борода» (она «в себе волшебника <т. е. Черномора> всю заключала силу...»). Полемический смысл стихотворения (если он вообще был) с трудом поддается реконструкции. Можно предположить, что в упоминании бороды, как нередко бывало в полемиках тех лет, содержалась «ирония насчет закоренелых старообрядцев в литературе» (Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. СПб., 1996. С. 369; выражение критика И. Е. Срезневского).

[11] В действительности появление «Цыган» явилось кульминационным моментом славы Пушкина. С напечатанием «Полтавы», и в особенности

32 Зак. 3178

«Бориса Годунова», многие критики заметно охладели к поэту (ср. выше в статье Розена, с. 148).

[12] Слегка измененное начало ст. 351 из «Науки поэзии» Квинта Горация Флакка (65—8 до н. э.). Ср. в оригинале: «Ubi plura nitent in carmine non ego paucis / Offendar maculis» («Если в стихотворении многое блестит, я не буду в обиде на немногие пятна», — *лат.*).

[13] «Евгений Онегин» (гл. 6, строфа XLVI).

[14] «Тамбовская казначейша» (строфа XLII).

[15] «Евгений Онегин» (гл. 4, строфа XVIII).

[16] Приводимые суждения были высказаны критиком Валерианом Николаевичем Майковым (1823—1847) в рецензии на «Краткое начертание истории русской литературы», составленное В. И. Аскоченским (ОЗ. 1846. № 9 (сентябрь). Отд. VI. С. 7; также: *Майков В. Н.* Литературная критика. Л., 1985. С. 45).

[17] *Эдмунд Кин* (1787—1833) — великий английский актер; исполнитель многих ролей в шекспировских трагедиях; к наиболее известным ролям относятся Гамлет и Отелло. Свойственный Кину эксцентрический образ жизни дал почву многим легендам и слухам. В данном случае он упомянут как главный герой нашумевшей пьесы А. Дюма «Кин, или Гений и беспутство» (1836; на русской сцене ставилась с 1837 г. в переводе В. А. Каратыгина).

А. И. Герцен

Из книги «О развитии революционных идей в России»

Работа была написана в 1850 г. Впервые опубликована на немецком языке в журнале: Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben. 1851. № 1, 2, 3, 5. В том же году вышло французское издание: Du développement des idées révolutionnaires en Russie, par A. Iscander. Paris, 1851. Первый русский перевод (нелегальное литографированное издание) появился в 1861 г. В настоящей антологии воспроизводится отрывок из 5-й главы («Литература и общественное мнение после 14 декабря 1825 года»). Печатается по: *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 209— 230 (приводимый отрывок — С. 224—226). Анализ некоторых фрагментов о Лермонтове, содержавшихся в первой, немецкой, редакции, но не вошедших во французское издание, см. в статье М. И. Гиллельсона «Лермонтов в оценке Герцена» (Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения (1814—1964). М., 1964. С. 382—387).

Александр Иванович Герцен (1812—1870) — революционер, писатель, философ и публицист. Работа «О развитии революционных идей в России» относится к важнейшим произведениям Герцена начала 1850-х гг. и представляет собой краткий очерк истории русской общественной мысли. Книга вызвала одобрительные отклики в западной печати (в том числе со стороны Ж. Мишле и П.-Ж. Прудона) и во многом способствовала росту интереса к русской литературе в Европе. В 1854 г. вышел в свет англий-

ский перевод «Героя нашего времени», выполненный лондонской знакомой Герцена, Терезой Пульской, которая процитировала в предисловии к книге слова Герцена о Лермонтове (*Lermontof M.* The Hero of Our Days. London, 1854). На суждения Герцена опирался также Ксавье Мармье (1809—1892), известный писатель, путешественник и пропагандист русской литературы во Франции, издавший в 1856 г. свой перевод лермонтовского романа (Au bord de la Néva, contes russes / Trad. par X. Marmier. Paris, 1856. P. 3; ср. также статью Мармье о Лермонтове в кн.: *Marmier X.* Voyages et littérature. Paris, 1862). По инициативе Герцена и в соавторстве с ним написала в 1860 г. очерк о Лермонтове для английских читателей Мальвида Мейзенбуг, переводчица и литературная помощница Герцена в Лондоне (см.: *Аринштейн Л. М.* Неизвестная статья А. И. Герцена и М. Мейзенбуг о Лермонтове // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 283—308).

В конце 1850-х гг. Герцен неоднократно вспоминал лермонтовского Печорина, полемизируя с той переоценкой литературно-общественной значимости «лишних людей», которая была предпринята разночинно-демократической редакцией «Современника». Если Чернышевский и Добролюбов полагали, что тип «лишнего человека» явился продуктом крепостнического уклада, предоставлявшего образованному меньшинству возможность жить в полной праздности, то Герцен связывал возникновение этого типа с условиями общественно-политической реакции 1830—1840-х гг. и рассматривал поведение «лишних людей» как способ защиты прав и достоинства человеческой личности от гнета бюрократической монархии. «Печальный рок лишнего, потерянного человека» был, по мысли Герцена, следствием того, «что он развился в *человека*», и с этой точки зрения «Онегины и Печорины были совершенно истинны, выражали действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни» (*Герцен А. И.* Собр. соч. Т. 14. С. 118). «Но время Онегиных и Печориных прошло, — продолжал Герцен в статье «Very dangerous!!!» (1859), имея в виду тот перелом, который наступил в русской общественной жизни со смертью Николая I. — Теперь в России нет *лишних* людей <...>. Кто теперь не найдет дела, тому пенять не на кого, тот в самом деле *пустой* человек, свищ или лентяй. И оттого очень естественно Онегины и Печорины делаются Обломовыми» (Там же. С. 119; ср. аналогичные суждения в статье «Лишние люди и желчевики», 1860).

[1] Под именем *министра-литератора* подразумевается граф Сергей Семенович Уваров (1786—1855) — президент Академии наук, автор трудов по классической филологии и археологии, поэт, переводчик; в 1834—1849 гг. занимал пост министра народного просвещения. Недолюбливая Пушкина, Уваров в должности министра постоянно чинил поэту цензурные препятствия. Против Уварова направлена пушкинская сатира «На выздоровление Лукулла» (1835) и эпиграмма «В Академии наук...» (1836). *Журналистом-шпионом* Герцен называет Булгарина, близость которого к III Отделению была хорошо известна в литературных кругах (см., например, памфлеты Пушкина «О Записках Видока», 1830; «Настоящий Выжигин», 1831).

[2] В некоторых списках стихотворения «Смерть поэта» присутствует эпиграф из трагедии Жана де Ротру «Венцеслав» (1648) в переводе

А. А. Жандра. Эпиграф содержит строку «Отмщенья, государь, отмщенья!».

[3] Цитата из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).

[4] *Фридрих Боденштедт* (1819—1892) — немецкий поэт, переводчик; был лично знаком с Лермонтовым (см. воспоминания Боденштедта в кн.: Л. в восп. С. 293—302). В 1843 г. вышел первый сборник переводов Боденштедта из русских поэтов («Koslow, Puschkin und Lermontow». Leipzig, 1843). Впрочем, этот опыт до такой степени не удовлетворил самого переводчика, что он пытался изъять тираж из продажи и полностью его уничтожить. В 1852 г. Боденштедт издал двухтомник своих переводов из Лермонтова, явившийся первым зарубежным собранием сочинений поэта.

[5] Перевод Жана Мари Шопена, изданный в 1853 г. под названием «Бэла, или Герой нашего времени, черкесская повесть» (в сборнике: Choix de nouvelles russes de Lermontof, Pouchkine, von Wiesen. Paris, 1853), был признан лучшим из имевшихся к тому времени французских переводов романа.

[6] Герцен мог слышать о мрачных предчувствиях Лермонтова от своих петербургских знакомых, которые лично знали поэта (А. А. Краевский, В. А. Соллогуб, И. И. Панаев, М. Ю. Виельгорский и др.). Опубликованы некоторые подобные свидетельства были гораздо позже. Рассказывая об отъезде Лермонтова из Петербурга на Кавказ в апреле 1841 г., один из первых биографов Лермонтова, П. А. Висковатый, замечал: «По свидетельству многих очевидцев, Лермонтов во время прощального ужина был чрезвычайно грустен и говорил о близкой, ожидавшей его смерти» (*Висковатый*. С. 377—378; ср. воспоминания В. А. Соллогуба, Е. П. Ростопчиной и А. М. Веневитиновой — Л. в восп. С. 286, 349, 593).

А. Д. Галахов

Лермонтов

Впервые: Русский вестник. 1858. № 13. С. 60—92; № 14. С. 277—311; № 16. С. 583—612 (приводимые отрывки — С. 583, 586—595, 605—612).

Алексей Дмитриевич Галахов (1807—1892) — историк литературы, критик, педагог; был близок кругу Белинского, сотрудничал в журнале «Отечественные записки». В 1843 г. Галахов издал предназначенную для учащихся «Полную русскую хрестоматию», в которую был включены некоторые произведения Лермонтова. То, что Галахов поставил имя Лермонтова «наравне с именами Карамзина, Крылова, Жуковского, Пушкина и даже Шиллера и Гете», вызвало упрек со стороны Шевырева (Москв. 1843. № 6. С. 502), осудившего также выбор лермонтовских стихотворений, представленных в хрестоматии (прежде всего это относилось к отрывкам из «Мцыри» и «Демона»). В ответной статье Галахов защищал Лермонтова от обвинений в подражательности и грамматических ошибках и, более того, осмеливался утверждать, что в «Думе» и «Герое нашего времени» Лермонтов шагнул выше Жуковского и самого Пушкина (*Галахов А. Д.* Ответ г. Шевыреву на разбор его «Полной русской хрестома-

тии»... // ОЗ. 1843. Т. 30. Смесь. С. 35—41). Белинский поддержал Галахова заметкой «Несколько слов “Москвитянину”» (*Белинский*. Т. 7. С. 621—630). См. также: *Галахов А. Д.* История одной книги // ИВ. 1891. Т. XLIV. Июнь. С. 561—567.

Краткая характеристика творчества Лермонтова, по преимуществу опирающаяся на статью 1858 г., содержится в позднейшем учебнике А. Д. Галахова «История русской словесности» (СПб., 1879), предназначавшемся для средних учебных заведений и выдержавшем до 1915 г. двадцать одно издание.

[1] Подразумевается герой поэмы Байрона «Шильонский узник» (1816). Ср. с соответствующими строками в переводе Жуковского: «Когда за дверь своей тюрьмы / На волю я перешагнул, — / Я о тюрьме своей вздохнул».

[2] Цитируются «Выбранные места из переписки с друзьями» (*Гоголь*. Т. 8. С. 341).

[3] *Юлиан Шмидт* (1818—1886) — немецкий публицист и историк литературы; в программном труде «История немецкой национальной литературы в XIX столетии» (1853), а также в упомянутой Галаховым «Истории французской литературы со времен революции 1789 года» (1857) выступал за сближение литературы с жизнью, которое, однако, должно непременно осуществляться под знаменем идеалов «народного», «здорового» и «естественного». Русский перевод подразумеваемых Галаховым суждений см.: *Шмидт Ю.* История французской литературы со времен революции 1789 года. СПб., 1864. Т. 2. С. 113.

[4] *Пиетизм* (от лат. *pietas* — благочестие) — мистическое течение в протестантизме конца XVII—XVIII вв., возникшее как реакция на сухой рационализм ортодоксального лютеранства. Ставя религиозное чувство выше неуклонного соблюдения церковных правил, пиетисты призывали верующих к постоянному экстатическому покаянию в совершенных грехах.

[5] Позже, когда убеждения Галахова сделались более консервативными, его оценка «Думы» существенно изменилась. Ср.: «С большею силой изображены черты этого ничтожного века в стихотворении “Дума” — прекрасном в отношении поэтическом, но неверном по отношению к истине. В нем может распознавать себя западный человек, но до нас, русских, оно не касается. Благодаря Бога, мы не имели и не имеем причины бояться того безнадежного духовного состояния, которое бичует поэт. При всех успехах в образовании и литературе общество наше, современное Лермонтову, заслуживало упреки не в перезрелости, а в недозрелости, не во всезнании, а в малознании. <...> Если и встречались между современниками Лермонтова субъекты, подобные тем, которых преследует “дума-сатира”, то это были единицы, да и те большею частию жили чужим опытом, думали чужим умом, вычитанным из чужих книг» (*Галахов А. Д.* История русской словесности. СПб., 1879. С. 249).

[6] Сен-Рене Тайандье, или *Тальяндье* (наст. имя — Рене-Гаспар-Эрнест Тайандье; 1817—после 1877) — французский писатель и критик; перевел прозой ряд стихотворений Лермонтова. Галахов ссылается на статью Тайандье «Русские поэты и романисты. Поэт Кавказа, Михаил Лермонтов»

(Revue de deux mondes. 1855. T. IX. Febr. N 1. P. 530). Позже этот очерк вышел отдельным изданием (*Taillandier S.-R.* Le poète du Caucase ou la Vie et les œuvres de Michel Lermontoff. Paris, 1856), а также в составе книги: *Taillandier S.-R.* Allemagne et Russie, études historique et littéraires. Paris, 1856. P. 269—324.

[7] Приводятся суждения Ф. Шиллера из трактата «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795).

[8] *Аттила* (ум. 453) — предводитель гуннов, прославившийся своей жестокостью.

[9] *Аристотель* (384—322 до н. э.) — древнегреческий философ и ученый; в трактате «Никомахова этика» писал, что «человек — по природе существо общественное» (*Аристотель.* Сочинения: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 63).

[10] Томас Гоббс (*Гоббес*, 1588—1679) — английский философ-материалист; полагал, что «естественным состоянием» человеческого общества является война всех против всех, обуздать которую может лишь сильная государственная власть. См.: *Гоббс Т.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 284—292.

[11] Цитируется заключение романа Бенжамена Констана «Адольф» (1806, опубл. 1816), вложенное автором в уста Издателя.

[12] *«Исповедь сына века»* (1836) — роман Альфреда де Мюссе.

[13] *Георг Готфрид Гервинус* (1805—1871) — немецкий ученый, историк; участник общественного и политического движения в Германии перед мартовской революцией 1848 г. В своем фундаментальном труде «История немецкой литературы» (Т. 1—5; 1835—1842) Гервинус ставил перед современными писателями задачу непосредственного воздействия на общество.

[14] Цитируются слова миссионера Суэля и индейца Шактаса в конце повести Франсуа-Рене де Шатобриана «Рене, или Следствия страстей» (1802).

А. А. Григорьев

Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда

Впервые: Время. 1862. № 10. Отд. 2. С. 1—32 (приводимые отрывки — С. 1—4, 11—18); № 11. Отд. 2. С. 49—73 (приводимые отрывки — С. 49—52, 54—58, 61—63, 72—73); № 12. Отд. 2. С. 1—34.

Аполлон Александрович Григорьев (1822—1864) — критик, писатель, поэт; один из главных идеологов «почвенничества». В 1850—1856 гг. был постоянным сотрудником журнала «Москвитянин» и вдохновителем его так называемой «молодой редакции» (А. Н. Островский, Б. Н. Алмазов и др.). В этот период любимым идеалом Григорьева был Гоголь, в творчестве которого он усматривал главную способность «истинного художника» — способность «установить *возможное* равновесие идеала и действительности в душе, отнестись к действительности во имя вечных и разумных требований идеала» (*Григорьев А. А.* Русская изящная литера-

тура в 1852 году // Москв. 1853. Т. 1. № 1. Отд. 5. С. 14). Напротив, творчество Лермонтова Григорьев рассматривал как «протест личности против действительности, протест, вышедший не из ясного сознания идеала, а из условий, заключавшихся в болезненном развитии самой личности» (*Григорьев А. А.* Русская литература в 1851 году // Москв. 1852. Т. 1. Отд. 5. С. 54). Считая, что в лермонтовской поэзии отсутствует позитивное, утверждающее начало, Григорьев расценивал «дело» Лермонтова в развитии русской литературы как «дело чисто отрицательное» (Там же. С. 15), хотя признавал, что и сам поддался некогда обаянию «этих стонов безвыходной скорби и страдания» (Там же. С. 14). Ныне, по мнению Григорьева, «лермонтовское направление и типический образ Печорина, в котором оно преимущественно воплотилось», уходят в прошлое: «...этот характер мы пережили, этот момент развития прошли» (*Григорьев А. А.* Современные лирики, романисты и драматурги: Альфред де Мюссе // Москв. 1852. № 12. Отд. 6. С. 42). Тем не менее Григорьев подчеркивал, что отрицать «законность субъективности» значило бы впасть в другую, не менее опасную, крайность (Там же. С. 41). Эта мысль с особой настойчивостью акцентировалась им в конце 1850-х — начале 1860-х гг., когда он от относительного умиротворения «московско-москвитянинского» периода обратился к новым поискам. Закономерная в этом контексте переоценка лермонтовского творчества ярче всего выразилась в статье «Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда» — одном из программных выступлений Григорьева периода его сотрудничества в журналах Ф. М. и М. М. Достоевских «Время» и «Эпоха». Если незадолго до того, в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859), Григорьев еще утверждал, что Печорин — это не более как «поставленное на ходули бессилие личного произвола» (*Григорьев А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 90), то в статье 1862 г. он приходит к иной, более сложной, оценке: «героическое» начало, по-своему выразившееся в Печорине, становится для Григорьева столь же неотъемлемым элементом национального бытия, как и простосердечие «смирного типа». Некоторые положения работы «Лермонтов и его направление» были развиты Григорьевым в статьях «Стихотворения Н. Некрасова» (1862) и «Наши литературные направления с 1848 года» (1863). О Максиме Максимыче как о «типе простого и смирного человека» Григорьев писал также в статье «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой: Граф Л. Толстой и его сочинения» (1862).

[1] К «оппозиции застоя» Григорьев относил С. О. Бурачка и его единомышленников, группировавшихся в 1840-е гг. вокруг журнала «Маяк» (см. статью Григорьева «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» (1861) в изд.: *Григорьев А. А.* Эстетика и критика. М., 1980. С. 275—311). Говоря далее об «отрицательном взгляде», Григорьев имеет в виду круг «Отечественных записок» и прежде всего Белинского.

[2] См. наст. изд., с. 162.

[3] Имеется в виду первое издание сочинений Лермонтова под редакцией С. С. Дудышкина, вышедшее в свет в 1860 г. (см. примеч. 1 к статье Зайцева).

[4] Цитата из поэмы «Сказка для детей» (строфа 6).

[5] Ср. слова Григорьева в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина»: «Наши великие, бывшие доселе, решительно представляются <...> могучими заклинателями страшных сил, пробующими во всех возможных направлениях служебную деятельность стихий, но забывающими порою, что не всегда можно пускать на свободу эти порождения душевной бездны» (*Григорьев А. А.* Сочинения. Т. 2. С. 62). «Заклинателем и властелином многообразных стихий» называет Григорьев в той же статье Пушкина, замечая, однако, что и его «скосила отделившаяся от него стихия Алеко» (Там же. С. 62—63).

[6] Имеется в виду отрывок «Я хочу рассказать вам...» (1835—1836; опубл. 1845).

[7] Слова Арбенина в «Маскараде» (д. I, сцена III, выход III).

[8] То есть Байрон, отождествляемый в данном случае с героем его поэмы «Лара» (1814). *Ньюстид* — Ньюстедский замок, родовое поместье Байрона. Перифраз *Лара Ньюстида*, искаженный опечаткой в тексте журнала, дается в настоящем издании по аналогии со статьей Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», в которой почти дословно повторяется тот же пассаж (см.: *Григорьев А. А.* Сочинения. Т. 2. С. 88).

[9] Цитата из «Горя от ума» Грибоедова (д. IV, явл. 4).

[10] Гете неоднократно отзывался о Байроне как о ярчайшем представителе современной европейской поэзии (см. примеч. 5 к статье Розена), а также посвятил ему стихотворение «Лорду Байрону» (1823). Говоря о байронизме Пушкина и Адама Мицкевича, Григорьев имеет в виду их романтические поэмы («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» Пушкина, «Конрад Валленрод» Мицкевича).

[11] «Гяур» (1813) и «Паризина» (1816) — поэмы Байрона.

[12] Перечисляются герои поэм Байрона «Корсар» (1814), «Лара» (1814), «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809—1817) и «Осада Коринфа» (1816).

[13] *Фальстаф* — персонаж исторической хроники Шекспира «Генрих IV» (1596—1597).

[14] Отсылка к пятой песни «Ада» Данте Алигьери (1265—1321).

[15] *Самсон Сильыч Большов* — персонаж комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся» (1850).

[16] Это латинское изречение было использовано Шиллером в качестве эпиграфа в первом издании драмы «Разбойники» (1781).

[17] *Маркиз Поза* — один из главных героев исторической драмы «Дон Карлос» (1787); *Иоганна*, т. е. Жанна д'Арк, — героиня трагедии «Орлеанская дева» (1801); *Вильгельм Телль* — герой одноименной драмы Шиллера 1804 г.

[18] *«Избирательное сродство»* (1809) — роман Гете. Упрек в том, что автор «Избирательного сродства» посягнул на святость церковного брака и тем самым сделался предшественником Жорж Санд, уже высказывался в славянофильской критике (см.: *Хомяков А. С.* О старом и новом: Статьи и очерки. М., 1988. С. 280—281).

[19] Имеются в виду «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1793—1796). В 1850—1851 гг. Григорьев перевел первые две книги этого романа, а в

1854 г. посвятил ему отдельную статью (Москв. 1854. Т 2. № 8. Апрель. Кн. 2. Отд. 5. С. 177—188).

[20] Григорьев дал подробное изложение своих взглядов на творчество А. де Мюссе и Г. Гейне, а также сопоставил их поэтическую манеру с манерой Лермонтова в следующих статьях: 1) Современные лирики, романисты и драматурги: Альфред де Мюссе // Москв. 1852. № 12. Отд. 6. С. 41—74; 2) Иностранные книги: Драмы А. де Мюссе. Повести А. де Мюссе // Москв. 1852. № 13. Отд. 6. С. 1—24; № 14. Отд. 6. С. 25—40; 3) Гейнрих Гейне // Гейне Г. Полн. собр. соч. в русском переводе. СПб., 1863. Т. 1. С. 3—24. Возражения на последнюю из указанных статей были высказаны в «Отечественных записках» (1864. № 2. Отд. 3. С. 83—94).

[21] Об Александре Ивановиче Полежаеве (1804—1838) подробнее говорилось в начале комментируемой статьи. Под «фальшивостью», погубившей Полежаева, Григорьев понимал «постоянную клевету на себя», «болезненное сладострастие сердца», заключающееся в «постоянном стремлении развивать напряженно-мрачные стороны души» (Время. 1862. № 10. Отд. 2. С. 8—9).

[22] По-видимому, в этом пассаже, почти полностью содержавшемся уже в статье «О правде и искренности в искусстве» (напечатана в 1856 г. в славянофильском журнале «Русская беседа»), Григорьев учитывал рассуждение Хомякова «О возможности русской художественной школы» (1847). Хомяков утверждал, что «во многих и лучших представителях нашего просвещения» высказывалось «сомнение в самих себе, тайное чувство своей мертвенности» (*Хомяков А. С.* О старом и новом. С. 146). «Скорбя о себе и о всем, что их окружало в обществе, — продолжал Хомяков, — они часто оглядывались с утешительною, но неясною надеждою на ту великую Русь, от которой они чувствовали себя оторванными. Я мог бы это показать в последних творениях Пушкина; но ни в ком болезненное сознание своего одиночества и своего бессилия не высказалось так ясно, как в Лермонтове, к несчастию или не дожившем до сознания, что безжизненность есть принадлежность общества, а не Русской земли, или отвергавшем сознание по личной гордости, свойственной его молодости и обществу, окружавшему его. Эта черта в нем гораздо важнее, чем мнимый демонизм, принятый им задним числом с Запада и восхищавший близорукую публику и безглазую критику» (Там же).

[23] Из стихотворения «Договор» (1841).

[24] Из стихотворения «К портрету» (1840).

[25] Речь идет о герое романа Михаила Васильевича Авдеева (1821—1876) «Тамарин» (1852), задуманного как разоблачение «провинциальных Печориных». Ср. отзыв Григорьева в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (Москв. 1853. Т. 1. № 1. Отд. 6. С. 7).

[26] *Леонин* — герой повести Владимира Александровича Соллогуба (1813—1882) «Большой свет», написанной в 1839 г. и изображавшей, по собственному признанию Соллогуба, «светское значение» Лермонтова (*Соллогуб В. А.* Повести и рассказы. М., 1988. С. 333).

[27] Об Иване Петровиче Белкине, которого Григорьев относил к основным «типам» русской литературы, говорится подробнее в статье «Взгляд

на русскую литературу со смерти Пушкина» (см.: *Григорьев А. А.* Сочинения. Т. 2. С. 67—73).

[28] Полностью цитируется стихотворение Николая Платоновича Огарева (1813—1877) «Друзьям» (нач. 1840-х гг.). Ниже Григорьев именует Огарева *поэтом «Монологов»*, по названию известного лирического цикла, относящегося к 1844—1847 гг. Развернутый отзыв о лирике Огарева см.: *Григорьев А. А.* Русская изящная литература в 1852 году // Москв. 1853. Т. 1. № 1. Отд. 6. С. 38—41.

[29] Неточная цитата из поэмы Огарева «Юмор» (1840—1841; опубл. 1857).

[30] См.: *Авдеев М.* Тамарин. СПб., 1852. Ч. 1. С. 7—8.

[31] Отсылка к «Повести о Ерше Ершовиче», демократической сатире XVII в.

[32] *Жорж Занд*, вернее, Санд (наст. имя и фамилия — Аврора Дюпен, по мужу Дюдеван; 1804—1876) — французская писательница.

[33] *Бертольд Ауэрбах* (1812—1882) — немецкий писатель; особой популярностью пользовался его сборник «Шварцвальдские деревенские рассказы» (1843—1854).

[34] «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847) — повести Д. В. Григоровича.

[35] Отсылка к эпизоду из романа Ж. Санд «Орас» (1841—1842).

[36] Понятие «сентиментальный натурализм» Григорьев употребляет применительно к ранним произведениям Достоевского. Слово «стушеваться» также было впервые введено в литературу Достоевским.

[37] Итальянское выражение *fata morgana* (мираж, иллюзия) восходит к бретонским сказаниям о фее Моргане, живущей на морском дне и обманывающей путешественников волшебными видениями.

[38] Отсылка к словам из басни Крылова «Кот и повар» (1812): «А Васька слушает, да ест».

[39] Речь идет о героях повести Тургенева «Затишье» (1854), повести А. Ф. Писемского «Тюфяк» (1850) и пьесы Островского «Бедная невеста» (1852).

[40] Цитата из комедии Островского «Бедность не порок» (1854; д. III, явл. 12).

[41] *Василий Лучинов* — герой рассказа Тургенева «Три портрета» (1846).

[42] *Петр Ильич* — герой пьесы Островского «Не так живи, как хочется» (1854).

[43] Из комедии Островского «Не в свои сани не садись» (1853; д. III, явл. 5).

[44] *Костанжогло* — персонаж незавершенной 2-й части «Мертвых душ» Гоголя.

[45] *«Тысяча душ»* (1858) — роман Писемского.

[46] *Доктор Армгольд* — персонаж повести А. В. Дружинина «Фрейлейн Вильгельмина» (1848), а также его романа «Жюли» (1848).

[47] *Ротитися и клятися* (цркв.-сл.) — божиться и клясться. Имеется в виду рассказ об отречении Петра в Евангелии от Марка. Ср. в русском

переводе: «Он же начал клясться и божиться: не знаю человека сего, о котором говорите» (Марк, 14 : 71).

В. А. Зайцев

Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок С. С. Дудышкиным

Впервые: РСл. 1863. № 6. Отд. 2. С. 13—28 (рубрика «Библиографический листок»).

Варфоломей Александрович Зайцев (1842—1882) — революционер, публицист, литературный критик; в 1863—1865 гг. сотрудник журнала «Русское слово», «направление» которого еще до прихода в журнал Зайцева определилось как революционно-демократическое. Литературно-критическая позиция журнала характеризовалась отрицанием «пользы» искусства, что выражалось в негативной оценке многих явлений русской литературы, и в частности творчества Лермонтова (РСл. 1863. № 4. Отд. 2. С. 4).

В апреле 1863 г. Зайцев стал сотрудником критического отдела журнала, где опубликовал множество рецензий на сочинения по естественным наукам, истории, философии и социологии. Несколько рецензий Зайцева были посвящены разбору произведений художественной литературы. Здесь он проявил себя как последовательный сторонник воинствующего антиэстетизма, писал о ненужности литературы и других искусств (*Зайцев В. А.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1934. Т. 1. С. 216). Отрицая значение произведений Гомера, Шекспира, Гете, Шиллера, Гюго, Пушкина, Лермонтова, Фета и Салтыкова-Щедрина, Зайцев признавал право на существование лишь за такими произведениями искусства, которые посвящены общественным вопросам (Там же. С. 337). К авторам таких произведений Зайцев относил Некрасова, Гейне и Байрона. Средства поэтической выразительности Зайцев считал величайшей бессмыслицей и одно из достоинств стихов Некрасова видел в том, что они «чужды поэтических метафор и аллегорий» (Там же. С. 260). Зайцев называл себя последователем Чернышевского и Добролюбова (Там же. С. 328, 159—202). Вульгаризируя их идеи, он считал, что творческий путь писателя предопределен его принадлежностью к определенной социальной среде. Творчество Лермонтова, по мнению критика, следует считать равноценным творчеству Каролины Павловой, поскольку эти авторы принадлежат к одному социальному классу. Поэтому в приводимой в настоящем издании статье Зайцев объединил рецензию на собрание сочинений Лермонтова с отзывом о «Стихотворениях К. Павловой» (РСл. 1863. № 6. Отд. 2. С. 28—31).

Некоторые суждения, высказанные Зайцевым в статье о «Сочинениях М. Ю. Лермонтова», счел нужным скорректировать Д. И. Писарев в статье «Реалисты» (1864). Критики, не принадлежавшие леворадикальному направлению, отозвались о статье Зайцева отрицательно. Рецензент «Отечественных записок» отнес ее к «курьезам», которые не стоят опровержения и служат лишь «материалом для будущей сатиры» (Литературная летопись // ОЗ. 1863. Т. 149. № 8. С. 136—137). А. Григорьев назвал статью «Русского слова», где «неведомый миру критик» «порет ерундищу»,

«невероятной вещью», «непроходимо глупо написанной» (*Григорьев А.* «Взбаламученное море» А. Ф. Писемского // Якорь. 1863. № 25. С. 483—484). Рецензия в «Русском слове» была опубликована без подписи, но авторство Зайцева было раскрыто сотрудником журнала «Оса» И. Г. Долгомостьевым (Оса. 1863. № 18) в сатирическом акростихе: «В ответ некому читателю, спрашивавшему меня об имени того критикана, который в журнале “Барская затея” в пух и прах разбил малоизвестного и совершенно ничтожного поэтика русского, М. Ю. Лермонтовым зовомого.

Зачем об имени хлопочешь?
Ай, ай, как любопытен ты!!
Цени без имени, коль хочешь,
Его творений красоты:
Верь, что и так ты похохочешь...»

Впоследствии статья Зайцева была забыта и упоминалась некоторыми критиками лишь вскользь и неодобрительно. Так, Н. К. Михайловский в 1892 г. вспоминал, что по сравнению с Писаревым, отрицавшим творчество Пушкина, «Зайцев совершил над Лермонтовым операцию еще более грубую и уже совершенно бессмысленную и тем совершенно прикончил Лермонтова, доказав его ничтожество и глупость». Михайловский называет оценку Лермонтова Зайцевым «грубой и нелепой хулой», заслуженно забытой; она не стала «преданием 60-х годов» — «именно потому, что не передалась» (*Михайловский Н. К.* Литература и жизнь // РМ. 1892. № 5. Отд. 2. С. 162—163).

[1] *Степан Семенович Дудышкин* (1820—1866) — журналист, литературный критик, в 1860—1866 гг. один из редакторов-издателей журнала «Отечественные записки». В 1860 г. под его редакцией вышло первое, а в 1862—1863 гг. — второе, исправленное и дополненное, собрание сочинений Лермонтова, в котором были впервые опубликованы так называемые юнкерские поэмы: «Петергофский праздник» и «Уланша» (обе — в отрывках). Некоторые произведения («Дума», «Мцыри», «Беглец», «Измаил-Бей», «Маскарад» и др.) в издании Дудышкина были впервые напечатаны полностью и без цензурных искажений. Кроме того, в издании 1860 г. Дудышкину первому удалось поместить в подцензурной русской печати полный текст поэмы «Демон», которая к тому времени уже была широко известна в списках, а также по нескольким заграничным изданиям, вышедшим в Берлине и Карлсруэ в 1856 и 1857 гг. (см. примеч. 2 к статье Фохта).

[2] *Огюст Дебе* (1802—?) — французский литератор и медик, автор многочисленных популярных сочинений о физиологии, магнетизме, сомнамбулизме и т. д. Особенной известностью пользовалась его книга «Гигиена и физиология брака» (1848), переведенная на многие иностранные языки. Русские издания этой книги выходили с 1861 г. В «Русском слове» была напечатана рецензия на издание 1863 г., автор которой утверждал: «...вся прелесть сочинения состоит именно в способе изложения, который я не могу назвать иначе, как лирико-медицинско-эротическим». По мнению рецензента, книге Дебе «было бы всего приличнее явиться под таким, например, заглавием: “Любострастные рассказы и эротические рассуждения, собранные для возбуждения игривых мыслей и пожеланий в старичках и юношах”» (РСл. 1863. № 2. Отд. 2. С. 26).

[3] Цитируется статья С. С. Дудышкина «Материалы для биографии и литературной оценки Лермонтова» (*Лермонтов М. Ю.* Сочинения / Привед. в порядок С. С. Дудышкиным. 2-е изд. СПб., 1863. Т. 2. С. XXXI—XXXII).

[4] Цитируется статья С. С. Дудышкина (С. XLIX).

[5] *Яков Хам* — литературная мистификация Добролюбова. В «Современнике» были опубликованы «Опыты австрийских стихотворений» и «Неаполитанские стихотворения» вымышленного поэта Якова Хама, который «под влиянием минуты» прославляет жестокость австрийских войск, подавляющих итальянское восстание, или сочиняет оду «Победителю. (На вшествие Гарибальди в Неаполь)» (Совр. 1859. № 10. С. 533—534; 1860. № 12. С. 23—34).

[6] Восторженное поклонение Г. Гейне императору Наполеону Бонапарту выразилось, например, во второй части «Путевых картин» («Идеи. Книга Le Grand», 1826) и в романсе «Гренадеры» (около 1819; русский перевод М. Л. Михайлова — 1846).

[7] Со слов самого Лермонтова об этом замысле сообщал В. Г. Белинский в статье «"Герой нашего времени". Сочинение М. Лермонтова. Изд. 2-е. 1841 г.» (*Белинский*. Т. 5. С. 455). Зайцев мог прочесть об этом в статье Дудышкина (с. XXI).

[8] Персонаж драматической мистерии Байрона «Каин».

[9] В рассказе «Деревенская тишь» (1863) М. Е. Салтыкова-Щедрина изображен скучающий от безделья помещик Кондратий Трифоныч Сидоров, ошибочно названный Зайцевым *Сидором Карповичем*.

[10] *Ничкина* — героиня комедии Островского «Праздничный сон — до обеда» (1857) — сатирическое изображение типа ленивой купчихи.

[11] Направление «эстетической критики» оформилось в середине 1850-х гг. Его сторонники (прежде всего А. В. Дружинин, П. В. Анненков, В. П. Боткин) утверждали самоценность художественного творчества, независимость искусства от политики, общественных требований и воспитательных задач. Зайцев относил к «эстетической критике» также статьи Белинского, противопоставляя их «реальной критике» Добролюбова (*Зайцев В. А.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1934. Т. 1. С. 159—202). «Реальная критика», по мнению Добролюбова и его последователя Зайцева, должна рассматривать произведения не с точки зрения «художественности», а с точки зрения того, насколько соответствуют литературные герои и их поступки реальной действительности.

[12] *Дуэро* — река на Пиренейском полуострове, впадающая в Атлантический океан.

[13] *Князь Виннебург Клеменс Меттерних* (1773—1859) — министр иностранных дел и фактический глава австрийского правительства в 1809— 1821 гг., канцлер Австрийской империи в 1821—1848 гг., один из главных организаторов Священного союза. Так называемая система Меттерниха была направлена на борьбу с революционным, либеральным и национально-освободительным движением.

[14] Такое понимание идеи «драматической мистерии» Байрона высказано в статье Дудышкина (С. XXXVI—XXXVII).

[15] Дудышкин считал, что «Демон» Лермонтова — «полнейшее подражание» «Каину» Байрона (С. XXXVIII).

[16] В статье Дудышкина отмечалось, что «“Демон” и “Герой нашего времени” — две формы одного и того же идеала: одна — более юношеская, отвлеченная, заимствованная из восточных преданий; другая — более зрелая, более приспособленная к нашему обществу» (С. XXXV).

[17] Характерная для критических статей Зайцева особенность — объединять и уравнивать поэтов первого и третьего ряда. Выход двухтомного собрания стихотворений Всеволода Владимировича Крестовского (1862 г.) действительно вызвал резкую (Голос. 1863. 25 января) и даже уничижительную критику (РСл. 1863. № 1. Отд. 2. С. 45—53). Зайцев намеренно перечисляет в одном ряду с Крестовским двух крупнейших поэтов школы «чистого искусства» — Аполлона Николаевича Майкова (1821—1897) и Якова Петровича Полонского (1819—1898). В «Русском слове» эти поэты, пользовавшиеся расположением большей части критиков 1840—1860-х гг., нередко подвергались жестоким нападкам (см., например: *Минаев Д.* Литературные ополченцы // РСл. 1863. № 1).

Н. В. Шелгунов

Русские идеалы, герои и типы

Впервые: Дело. 1868. № 6. С. 79—112 (приводимые отрывки — С. 101—106, 109—112); № 7. С. 153—163 (приводимый отрывок — С. 153—155).

Николай Васильевич Шелгунов (1824—1891) — революционер-демократ, публицист и литературный критик. Вслед за Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым Шелгунов в 1860-е гг. отстаивал принципы тенденциозного искусства. Поэтому творчество писателей «эстетической школы» (к ним критик относил Пушкина, Лермонтова, Тургенева и др.), оценивалось им отрицательно: «...все их произведения прошли бесследно и бесполезно для социальной жизни России» (Дело. 1868. № 7. С. 163).

В статье «Русские идеалы, герои и типы» Шелгунов относит пушкинских, лермонтовских и тургеневских персонажей к «пустым и бесполезным типам» (Дело. 1868. № 7. С. 163). Им противопоставлены в первой части статьи фольклорные, литературные и исторические «идеалы» прошлого — богатыри, Еруслан Лазаревич, Стенька Разин, герои стрелецких бунтов, раскольники, и особенно протопоп Аввакум. Восхищаясь способностью стрельцов и раскольников переносить любые пытки и наказания, Шелгунов приближает их образы к современному идеалу революционера-борца и объясняет их стойкость служением идее: «...сила их в безграничной преданности своей идее, составляющей дело всей их жизни, составляющей их плоть и кровь; сила их в страстной, безграничной ненависти ко всему тому, что противоречит этой идее» (Дело. 1868. № 6. С. 99—100). Особенно резко противопоставлен этому типу в последней части статьи тургеневский Рудин — «специалист праздного словоизвержения», «тряпичный фразер», «дрянь», «пошляк и трус» (Дело. 1868. № 7. С. 158—161). Герой Лермонтова, по мысли Шелгунова, близок этому типу (см. приводимые в настоящем издании фрагменты, а также заключительную

часть статьи — Дело. 1868. № 7. С. 159—161). Продолжение статьи, посвященное в основном роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?», было запрещено цензурой и опубликовано лишь в 1940 г. в сборнике «Шестидесятые годы» (М.; Л., 1940. С. 175—186).

В 1870—1880-е гг. оценка личности и творчества Лермонтова в статьях Шелгунова изменилась. В 1874 г. Шелгунов пишет, что творчество Лермонтова доказывает «зрелость русского общества» (*Шелгунов Н. В.* Попытки русского сознания // Лермонтов М. Ю. Сочинения. СПб., 1891. Т. 1. Стб. 508—509). В 1880 г. в рецензии на книгу В. П. Острогорского «Русские писатели как воспитательно-образовательный материал для занятий с детьми. Вып. 1: Кольцов, Крылов, Пушкин, Жуковский, Гоголь, Лермонтов» (СПб., 1879) Лермонтов назван «самым нравственно сильным» из русских поэтов и беллетристов, хотя и подчеркивается, что ни один из них так и не стал «мучеником идеи, героем твердых передовых убеждений» (*Шелгунов Н. В.* Что может дать детям наша литература // Дело. 1880. № 3. С. 81). Вопреки мнению Острогорского, Шелгунов называет Лермонтова «по преимуществу поэтом молодежи»: «Не говоря уже про алмазный стих Лермонтова, из его произведений дети проникнутся более, чем у кого-либо из поэтов, протестом против мелочности и пошлости и почувствуют в себе укрепляющее влияние веры в личное достоинство и в благородную природу человека <...>. Лермонтов, конечно, не примиряется с жизнью и не приучает к выносливому терпению. Он, скорее, возбуждает недовольство и строгие требования к жизни, манит идеалом нравственной мощи и крепости, которые только и могут служить основанием силы характера» (С. 75—76; интересно, что Шелгунов говорит здесь о Лермонтове примерно в тех же выражениях, в каких говорил об Аввакуме, раскольниках и стрельцах в 1868 г.). Критик отметил актуальность произведений Лермонтова (С. 91), а также связь его творчества с западноевропейской литературой, которая и создала «поэтическую мощь» Лермонтова. В этом отношении Лермонтову уступает мало знакомый с европейской литературой Некрасов, образы которого «монотоннее и беднее». «...Некрасов по своей однопредметности и односторонности займет в воспитательном отношении второстепенное место, а первое место будет принадлежать таким поэтам, как Лермонтов» (С. 91).

[1] Цитата из стихотворения Д. В. Давыдова «Современная песня» (1836).

[2] 17 апреля 1863 г. был принят закон об отмене наказаний плетьми и шпицрутенами.

[3] Очевидно, Шелгунов считает излишним вновь обращаться к «Евгению Онегину», после того что было сказано о романе и его героях Д. И. Писаревым в первой статье критического цикла «Пушкин и Белинский» (РСл. 1865. № 4; *Писарев Д. И.* Сочинения. М., 1956. Т. 3. С. 306—364).

[4] Выше в той же статье Шелгунов писал о «Житии протопопа Аввакума»: «И в то же время эти чугунные натуры способны к самому нежному чувству, даже с оттенком сентиментализма. У Аввакума в его походе с Пашковым была черная курица, которую как-то задавили. Через 15 лет он вспоминал об этой курице с сердечной теплотой. “Жалею! — говорил он. — И та курочка, одушевленное Божие творение, нас кормила, и сама с

нами кашку сосновую из котла тут же клевала...”» (Дело. 1868. № 6. С. 99).

[5] 15 сентября 1656 г. Аввакум по приказу воеводы А. Ф. Пашкова был наказан кнутом. В «Житии» Аввакум вспоминал: Пашков «збил меня с ног и, чеп ухватя, лежачаго по спине ударил трижды и затем по той же спине семъдесят два удара кнутом. И я говорил: “Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помогай мне!” Да то же беспрестанно говорю; так горько ему, что не говорю: “Пощади!”» (Там же. С. 96).

[6] Байрон отправился в июле 1823 г. в Грецию, чтобы участвовать в борьбе с турками на стороне греческих повстанцев, и в апреле 1824 г. умер от лихорадки в осажденных Миссолонгах.

[7] Подразумевается предисловие к «Герою нашего времени», напечатанное Лермонтовым во втором издании романа (1841).

[8] *Клод Анри де Рувруа Сен-Симон* (1760—1825) — французский философ, социалист-утопист. Сен-Симон полагал, что при рациональном общественном устройстве человечеством должны управлять «ученые», «художники» и «индустриалы», причем первой из названных групп должно принадлежать безусловное главенство.

[9] Аллюзия на комедию Гоголя «Женитьба».

Ф. М. Достоевский

Из «Дневника писателя за 1877 год»
Пушкин, Лермонтов и Некрасов

Впервые: Дневник писателя. 1877. Декабрь. СПб., 1878 (глава вторая, раздел II). Печатается по: *Достоевский*. Т. 26. С. 113—114, 116—118. Частично использованы примечания В. Е. Ветловской к указанному изданию.

Федор Михайлович Достоевский (1821—1881) — писатель. Находившийся в молодости под несомненным обаянием лермонтовской поэзии, Достоевский в зрелые и, особенно, поздние годы, выступая в качестве публициста, неоднократно и в неизменно полемическом контексте возвращался к самому Лермонтова и к его героям. Во введении к «Ряду статей о русской литературе» (1861) он писал о Лермонтове и Гоголе: «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! Один из них все смеялся <...>. Другой демон проклинал и мучился, и вправду мучился. Он мстил и прощал, он писал и хохотал — был великодушен и смешон. <...> Мы не соглашались с ним иногда, нам становилось и тяжело, и досадно, и грустно, и жаль кого-то, и злоба брала нас. Наконец ему наскучило с нами; он нигде и ни с кем не мог ужиться; он проклял нас, и осмеял “насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом”, и улетел от нас» (*Достоевский*. Т. 18. С. 59). В годы издания Достоевским «Дневника писателя» его оценка лермонтовского индивидуализма и «демонизма» становится все более однозначной. В одной из записей рабочей тетради 1875—1876 гг. Достоевский утверждает, что «Лермонтов гнусен» (Т. 24. С. 82), а в «Дневнике писателя» за 1876 г. относит Печорина к «дурным человеч-

кам, появлявшимся в литературных наших типах и заимствованных большею частию с иностранного» (Т. 21. С. 39). В 1877 г. Достоевский пытается дать в «Дневнике писателя» обобщающую характеристику Лермонтова и лермонтовского индивидуализма, опираясь при этом на свои представления о «правде народной» и о необходимости возвращения к ней для русского человека «образованного общества». Кроме фрагмента, приводимого в антологии, см. также характеристику лермонтовского Печорина в «Дневнике писателя» за тот же год (Т. 26. С. 129—130). Подробнее о Достоевском и Лермонтове см.: ЛЭ. С. 143—144 (статья В. А. Туниманова).

[1] Цитата из стихотворения Некрасова «Замолкни, муза мести и печали!» (1856).

[2] Во время похорон Некрасова на одном из траурных венков была надпись «Слава печальнику горя народного» (Гражданин. 1877. 31 дек., № 321).

[3] Ответ Калашникова воспроизведен неточно. У Лермонтова слова «вольной волею или нехотя» произносит Иван Грозный.

[4] Цитата из письма Ивана Грозного к его боярину, князю Андрею Михайловичу Курбскому (1528 — 1583), который в 1564 г. бежал в Литву, опасаясь грозившей ему опалы. Достоевский цитирует текст XVI в. в переводе Н. М. Карамзина (*Карамзин Н. М.* История государства Российского. 3-е изд. СПб., 1831. Т. 9. С. 68).

В. О. Ключевский

Грусть
(Памяти М. Ю. Лермонтова † 15 июля 1841 г.)

Впервые: РМ. 1891. № 7. С. 1—18.

Василий Осипович Ключевский (1841—1911) — историк, публицист, педагог; автор многочисленных «исторических портретов», а также этюдов о русских писателях XVIII—XIX вв. Рассматривая литературу в первую очередь как форму общественной мысли, Ключевский стремился обнаружить в личности писателя и в образах его героев живой отпечаток того или иного этапа развития русского общества. В своих общественных симпатиях Ключевский был близок к поздним славянофилам и «почвенникам», и в его характеристике Лермонтова без труда прослеживаются аналогии с суждениями А. Григорьева и Достоевского.

Статья «Грусть» была написана к 50-й годовщине смерти поэта. Несмотря на то что в журнальной публикации под текстом статьи стояла только литера *К.*, современники сразу вспомнили «оригинальную манеру известного историка, который несколько лет назад объяснял с исторической точки зрения героев Пушкина» (*А. В—нъ* [*Пыпин А. Н.*] Лермонтовская литература в 1891 году // ВЕ. 1891. Кн. 9. С. 361; намек на статью Ключевского «Евгений Онегин и его предки», 1887). Рецензент «Московских ведомостей» Ю. Николаев подчеркнул, что статья «Грусть» выгодно отличалась от прочих юбилейных публикаций. Сочувственно пересказав основные положения статьи, он не согласился с Ключевским лишь в том,

можно ли считать поворот Лермонтова к «народному воззрению» окончательно совершившимся: «Без сомнения, основной тон поэзии Лермонтова отвечает настроению народному, но этот основной тон слышен ясно лишь в немногих созданиях поэта, и только эти немногие создания его навсегда останутся во всемирной литературе» (*Николаев Ю*. По поводу одной статьи о Лермонтове // МВед. 1891. 10 авг., № 219. С. 4). Напротив, критик И. И. Иванов в «Русских ведомостях» упрекнул автора «Грусти» в том, что он недооценил «серьезность и искренность личной жизни Лермонтова», неподдельность его «мировой скорби» и попытался искусственно навязать поэту «русско-христианское» воззрение. Более того, автор «Грусти» был обвинен в «самом страшном эгоизме», потому что, пытаясь проникнуть в нравственный мир Лермонтова, он эксплуатировал «чужую душу для чисто личных целей, для защиты идей, совершенно чуждых, враждебных миросозерцанию поэта» (*Иванов И*. Лермонтовский вопрос // Русские ведомости. 1891. 19 окт., № 288. С. 2—3). Не менее резко отозвался о статье Ключевского Н. К. Михайловский, посчитавший курьезным «уподобление Лермонтова по кротости и набожности царю Алексею Михайловичу» (*Михайловский Н. К*. Лермонтовские курьезы // Волжский вестник. 1891. 4 (16) дек., № 276. С. 2). «Это пустяки очевидные, — продолжал Михайловский, — и можно сомневаться в справедливости предположения “Московских ведомостей”, что под буквою К. скрывается какой-то профессор Московского университета. Всякие, конечно, бывают профессора, но как-то не свойственно профессору просто взять да и поиграть умом, не только безо всякого смысла, а даже без признаков трудолюбия...» (Там же). Вероятно, именно по поводу отзывов Иванова и Михайловского Ключевский вспоминал позднее, что за статью о Лермонтове ему «досталось от литературной полиции по заслугам» (*Ключевский В. О*. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 312).

[1] Ср.: *Висковатый*. С. 86—88.

[2] Из стихотворения «Не верь себе».

[3] Отсылка к стихотворению Пушкина «Возрождение» (1819).

[4] Из посвящения 1-й редакции поэмы «Демон» (1829).

[5] Из повести «Штосс» (гл. 1).

[6] Из посвящения 3-й редакции «Демона» (1831) и из стихотворения «Я не для ангелов и рая...» (1831).

[7] Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837—1838).

[8] Из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...» (1832).

[9] Из письма к Марии Александровне Лопухиной (1802—1877) от 15 октября 1832 г. (VI, 420).

[10] Из письма к ней же от 4 августа 1833 г. (VI, 424—425).

[11] Неточно цитируемые слова Печорина в «Герое нашего времени».

[12] Имеется в виду неоконченный роман «<Вадим>». В издании под редакцией П. А. Висковатого он был напечатан под заглавием «Горбач Вадим. Эпизод из Пугачевского бунта (юношеская повесть)» (*Лермонтов М. Ю*. Сочинения. М., 1891. Т. 5).

[13] В современных изданиях датируется 1831 г.

[14] Подразумеваются слова Лермонтова в письме к Софье Александровне Бахметевой от начала августа 1832 г. (VI, 410).

[15] Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 3).

[16] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[17] Из стихотворения «Валерик».

[18] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[19] *Эвдемонизм* (от греч. *eudamonia* — блаженство, счастье) — этический принцип, согласно которому основой морального поведения человека считается стремление к счастью.

[20] Из письма царя Алексея Михайловича князю Никите Одоевскому по случаю смерти его сына. См. лекцию LVI «Курса русской истории» Ключевского (*Ключевский В. О.* Сочинения: В 8 т. М., 1957. Т. 3. С. 326).

[21] Имеется в виду стихотворение Пушкина «Поэт» (1827).

[22] Из поэмы «Сашка» (строфа 84).

[23] Из стихотворений «Дума» и «Посвящение» («Прими, прими мой грустный труд...», 1830).

[24] Цитируется юношеская заметка Лермонтова (VI, 375), набросок замысла, осуществленного в стихотворении «Булевар» (1830).

[25] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[26] См. автобиографические заметки Лермонтова 1830 г. (VI, 385—386).

[27] Из поэмы «Измаил-Бей» (ч. 3, X).

[28] Из стихотворения «Как в ночь звезды падучей пламень...» (1832).

[29] Из стихотворения «Романс» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...», 1830).

[30] Из письма к М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г. (VI, 418).

[31] Из стихотворений «Молитва» («Я, матерь божия, ныне с молитвою...», 1837) и «Гляжу на будущность с боязнью...».

[32] «Из альбома С. Н. Карамзиной» (1839—1841).

Н. К. Михайловский

Герой безвременья

Впервые: Русские ведомости. 1891. 15 июля, № 192. С. 2—3; 8 авг., № 216. С. 2—3; 27 авг., № 235. С. 2—3; 1 окт., № 270. С. 2—3. Печатается по: *Михайловский Н. К.* Сочинения. СПб., 1897. Т. 5. Стб. 303—348 (с сокращениями).

Николай Константинович Михайловский (1842—1904) — критик, публицист, социолог, теоретик народничества. Будучи сторонником «субъективного» метода в социологии, Михайловский говорил о «фатальном антагонизме» между обществом и человеческой личностью — в особенности героической — и настаивал на необходимости «борьбы за индивидуальность» (в том числе в общественных науках). В статье «Герой безвременья» Михайловский попытался рассмотреть судьбу Лермонтова как пример столкновения между формирующим влиянием среды и ярко

выраженным личностным началом, которое эту среду не принимает (см.: *Аверин Б. В.* Социологическая критика Н. К. Михайловского // Михайловский Н. К. Литературная критика. Л., 1989. С. 26). Статья Михайловского была высоко оценена многими современниками, в том числе Д. С. Мережковским (см.: *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 95—96). Позже, в 1909 г., идея Михайловского о «действенном» характере лермонтовского творчества была подхвачена и переосмыслена Мережковским в его очерке «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (см. наст. изд.).

Как и многие другие авторы, Михайловский при работе над статьей широко пользовался теми сведениями, которые были собраны в биографическом очерке Александра Николаевича Пыпина, написанном для издания сочинений Лермонтова под редакцией П. А. Ефремова (СПб., 1873. Т. 1), а также в книге Павла Александровича Висковатого (встречается также другая форма фамилии: Висковатов, 1842—1905) «Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество» (М., 1891). Ср., впрочем, и некоторые едкие замечания Михайловского-рецензента по поводу исследования Висковатого (*Михайловский Н. К.* Лермонтовские курьезы // Волжский вестник. 1891. 4 (16) дек., № 276. С. 2—3).

[1] *Томас Карлейль* (1795—1881) — английский публицист, историк и философ, выдвинувший теорию «героев» и «толпы»; согласно Карлейлю, герои являются единственными настоящими творцами истории. Ср. статьи Михайловского «Герои и толпа» (1882), «Еще о героях» (1891), «Еще о толпе» (1893).

[2] Речь идет о стихотворениях Лермонтова «Гроб Оссиана» (1830) и «Желание» («Зачем я не птица, не ворон степной...», 1831), написанных под впечатлением семейной легенды о шотландских предках Лермонтовых.

[3] Стихотворение «Опять, народные витии...» было отнесено к 1830—1831 гг. в издании под редакцией С. С. Дудышкина (1863). Большинство позднейших комментаторов (начиная с П. А. Висковатого) относили его к 1835 г.

[4] См. примеч. 12 к статье Ключевского.

[5] На основании письма Лермонтова к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г. и свидетельства А. М. Меринского (?—1873), соученика Лермонтова по Школе юнкеров, роман датируется 1832—1834 гг. Таким образом, Лермонтов начал работать над ним, когда ему было восемнадцать лет (VI, 635—636).

[6] Вероятно, речь идет о статье С. А. Андреевского (см. ниже, с. 1016).

[7] Из стихотворения «Журналист, читатель и писатель» (1840).

[8] В 1882 г. этому типу людей Михайловский посвятил статью «Гамлетизированные поросята» (ОЗ. 1882. № 12). Для «Гамлетика» характерны «горькие вопли самобичевания за слабость, неспособность к деятельности, недостаток энергии. Но по относительной малости своего роста он стремится под тень великорослого Гамлета, ищет и находит утешение в своем с ним сходстве». Его самобичевание неискренно, в действительности он убежден, «что предлежащее ему дело ниже его, что и вообще нет

на земле практической деятельности, достойной его поросячьего великолепия» (*Михайловский Н. К.* Литературная критика и воспоминания. М., 1995. С. 205, 208).

[9] *Висковатый*. С. 182; ср.: Л. в восп. С. 42, 213—214. Горбун *Mayeux* — популярный персонаж французской сатирической печати 1830—1848 гг., представлявший собой нечто среднее между Полишинелем, Панургом и Фальстафом; изображался большим любителем цинических острот, каламбуров и эпиграмм. Обязанный своим рождением рисовальщику Шарлю Травье, Маё вскоре шагнул со страниц карикатурных приложений в область изящной словесности (фельетоны, сатирические песенки и т. п.; неоднократно упоминался также в «серьезной» литературе, например у Бальзака). Подробнее см.: *Сакулин П. Н.* Лермонтов — Маёшка // Известия ОРЯС АН. 1910. Т. 15. Кн. 2. С. 62—70.

[10] Из стихотворения «Я не для ангелов и рая...» (1831).

[11] Первые строки стихотворения «Настанет день — и миром осужденный...» (1831).

[12] Цитируются с некоторыми искажениями первые строки стихотворения «Когда к тебе молвы рассказ...» (1830).

[13] Несколько измененная цитата из стихотворения «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...», 1830).

[14] Неточная цитата из письма Лермонтова к С. А. Бахметевой, написанного в июле — начале августа 1832 г. (VI, 411).

[15] Из письма Лермонтова к М. А. Лопухиной, написанного в конце 1838 г. Более точный перевод: «Вы знаете мой самый главный недостаток — тщеславие и самолюбие» (VI, 740).

[16] Из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...», помещенного в письме к М. А. Лопухиной, которое датируется условно 15 октября 1832 г. (VI, 420).

[17] Цитируются воспоминания о Лермонтове Павла Федоровича Вистенгофа (ок. 1815 — после 1878), соученика Лермонтова по Московскому университету (*Вистенгоф П. Ф.* Из моих воспоминаний // ИВ. 1884. № 5. С. 329—353; Л. в восп. С. 139).

[18] Цитата из «Литературных воспоминаний» И. И. Панаева, впервые опубликованных в «Современнике» (1861. № 2. С. 657). См.: Л. в восп. С. 305—306.

[19] Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

[20] См.: Л. в восп. С. 140.

[21] Из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...».

[22] Об этом вспоминал А. М. Меринский (*Меринский А. М.* Воспоминание о Лермонтове // Атеней. 1858. № 49. С 286—305; *Он же*. М. Ю. Лермонтов в Юнкерской школе // Русский мир. 1872. 10 авг., № 205. С. 1). См.: Л. в восп. С. 168—172.

[23] Об этом писал В. П. Бурнашев (1809 или 1812—1888). См.: *Бурнашев В. П.* Михаил Юрьевич Лермонтов в рассказах его гвардейских однокашников // РА. 1872. № 9. Стб. 1770—1850; Л. в восп. С. 232.

[24] Из письма к М. А. Лопухиной от 19 июня 1833 г. (VI, 423—424).

[25] Из письма к М. А. Лопухиной от 4 августа 1833 г. (VI, 424).

[26] Из письма к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г. (VI, 426).

[27] Там же (VI, 428).

[28] См.: Л. в восп. С. 173.

[29] Автором этого фельетона, опубликованного за подписью «Товарищ Лермонтова по Юнкерской школе», был А. М. Меринский (см. примеч. 22 к наст. статье).

[30] Из письма к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г. (VI, 427).

[31] Имеется в виду автобиографическая записка от 8 июля 1830 г. (VI, 385—386). Полностью этот текст приведен в статье Мережковского (наст. изд., с. 371—372).

[32] Эта запись, сделанная в 1830 г. (VI, 387), поясняет стихотворение «Дереву», которое было вдохновлено А. Г. Столыпиной.

[33] «Воспоминания» Екатерины Александровны Хвостовой, урожденной Сушковой (1812—1868), были впервые опубликованы в 1869 г. в журнале «Вестник Европы», а в 1870 г. вышли отдельным изданием (под заглавием «Записки»; с дополнениями). С опровержениями выступили близкие родственницы Хвостовой — Н. Фадеева и Е. Ладыженская (см.: *Фадеева Н.* По поводу записок Е. А. Хвостовой // Современная летопись. 1869. № 46; *Она же.* Еще по поводу записок Е. А. Хвостовой // Там же. 1871. № 41; *Ладыженская Е. А.* Замечания на «Воспоминания» Е. А. Хвостовой // Русский вестник. 1872. № 2. С. 637—662).

[34] В письме к А. М. Верещагиной, написанном весной 1835 г. (VI, 429—432; 718—721).

[35] Там же (VI, 431).

[36] Цитируются воспоминания немецкого писателя Ф. Боденштедта, опубликованные впервые в «Современнике» в переводе М. Л. Михайлова (*Михайлов М. Л.* Заметка о Лермонтове: По поводу нового издания его сочинений // Совр. 1861. № 2. Отд. 2. С. 317—336; см.: Л. в восп. С. 368—369).

[37] Л. в восп. С. 308—309.

[38] Там же. С. 305—306.

[39] Там же. С. 306—307.

[40] *Белинский.* Т. 11. С. 508—509 (письмо к В. П. Боткину от 16—21 апреля 1840 г. Михайловский цитирует текст письма по книге: *Пыпин А. Н.* Белинский, его жизнь и переписка. СПб., 1876. Т. 2. С. 38).

[41] Цитата из стихотворения Н. А. Некрасова «Памяти Белинского» (1853).

[42] Цитируются воспоминания князя Александра Илларионовича Васильчикова (1818—1881), знакомого Лермонтова, секунданта на его последней дуэли (*Васильчиков А. И.* Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н. С. Мартыновым // РА. 1872. № 1. С. 205—213; см.: Л. в восп. С. 469—470). Приводимые Васильчиковым слова «туда ему и дорога» молва приписывала императору Николаю I (см.: *Лорер Н. И.* Из записок декабриста // Л. в восп. С. 403).

[43] Л. в восп. С. 472—473.

[44] *Висковатый.* С. 408.

[45] Там же. С. 409.

[46] Источником этого крылатого выражения является трактат «Основания философии» (гл. I, 47) французского философа Рене Декарта (1596—1650).

[47] Из стихотворения «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830).

[48] Из письма к А. А. Лопухину от 12 сентября 1840 г. (VI, 456).

[49] Об этом П. А. Висковатому рассказывал неприязненно относившийся к Лермонтову барон Л. В. Россильон (*Висковатый.* С. 343—344).

[50] Стих «Иль с небом гордая вражда», восходящий к 6-й редакции «Демона», присутствовал во многих списках поэмы, сделанных в начале 1840-х гг., и вошел позднее в некоторые издания Лермонтова. Главный пафос поэмы усматривал в этом стихе, например, Белинский в письме к В. П. Боткину от 17 марта 1842 г. (*Белинский.* Т. 12. С. 84).

[51] Имеется в виду статья В. О. Ключевского «Грусть» (наст. изд., с. 266).

[52] Из написанного Лермонтовым в Петербурге в феврале 1841 г. письма к Александру Ивановичу Бибикову (ум. 1856), его ставропольскому знакомому (VI, 458).

[53] Об этом писал П. А. Висковатый со слов А. А. Краевского и В. А. Соллогуба (*Висковатый.* С. 368).

III
НА РУБЕЖЕ НОВОГО СТОЛЕТИЯ

С. А. Андреевский

Лермонтов

Впервые: НВр. 1890. 16 (28) янв., № 4987. С. 2; 17 (29) янв., № 4988. С. 3. Одновременно вышел отдельный оттиск: *Андреевский С. А.* Лермонтов: Характеристика. Чтение 16 декабря 1889 в Русском литературном обществе. СПб., 1890. Печатается по: *Андреевский С. А.* Литературные очерки. 4-е изд. СПб., 1913. С. 173—200.

Сергей Аркадьевич Андреевский (1847—1918) — поэт, литератор, юрист. Внимание Андреевского как литературного критика было сосредоточено на проблемах «общечеловеческой» психологии и на отношении поэзии к сверхчувственному миру. Решительно отмежевываясь от позитивистски ориентированного литературоведения и «реальной критики», он отрицал связь литературного творчества с историческими, политическими и социально-экономическими условиями эпохи и считал главной задачей критика «найти ключ к душе» писателя (*Андреевский С. А.* Литературные очерки. С. III).

Этюд о Лермонтове был впервые прочитан Андреевским 16 декабря 1889 г. в качестве публичной лекции в Русском литературном обществе. Последовавшая затем публикация очерка вызвала как восторженные, так

и резко критические отзывы современников. П. Скриба, отметив «талант, вкус, определенность мысли автора», назвал его характеристику Лермонтова «парадоксом». По мнению рецензента, совершенно отрицать влияние исторических условий на Лермонтова и его героев было бы затруднительно. Так, муки Печорина проистекают «не от бесцельности бытия вообще, но и от его собственных поступков», от «совершенно земного» тщеславия, обусловленного законами «среды» (*Скриба П.* Литература и жизнь: С. А. Андреевский. Литературные чтения // Новости и биржевая газета. 1891. 15 (27) июля, № 74. С. 2—3). Несогласие с выводами Андреевского выразил Н. К. Михайловский: «...странно видеть, что в этюде г. Андреевского много говорится о разладе разума и чувства в Лермонтове и нет ни слова о третьем элементе духа, о воле, которой поэт придавал такое первенствующее значение» (*Михайловский Н. К.* О Лермонтове // Михайловский Н. К. Литература и жизнь: (Письма о разных разностях). СПб., 1892. С. 249). «...Не в разладе разума и чувства, — продолжал Михайловский, — состояла беда Лермонтова <...>. Самый этот разлад был следствием того, что первенствующий, по мнению Лермонтова, элемент духа, за отсутствием точки приложения, в нем бездействовал. <...> Если бы его собственная воля имела определенную точку приложения, его разум и чувство не были бы в разладе и он явился бы перед историей во весь свой действительно огромный рост» (С. 251—252). Резко отрицательный отзыв на «Литературные чтения» Андреевского (СПб., 1891) принадлежит литературоведу Н. А. Черняеву (*Черняев Н. А.* Санктпетербургский подражатель Брандеса // Южный край. 1891. 27 янв., № 3460. С. 1). Сдержанно отозвался о той же книге П. П. Перцов (Волжский вестник. 1891. 1 февр., № 30. С. 3). Однако через несколько лет он же включил очерк Андреевского о Лермонтове в свой сборник «Философские течения русской поэзии» (СПб., 1896; 2-е изд. — СПб., 1899), а еще позже, в 1930-х гг., писал, что статья Андреевского «остается и посейчас одною из лучших характеристик в сравнительно небогатой лермонтовской литературе, несмотря на свою односторонность» (*Перцов П. П.* Литературные воспоминания: 1890—1902 гг. М.; Л., 1933. С. 194). Очерк Андреевского был высоко оценен также В. В. Розановым (НВр. 1903. 27 сент.).

[1] См.: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986. С. 235. О влиянии «Фауста» на драму Байрона «Манфред» см. примеч. 8 к статье Шевырева о «Герое нашего времени».

[2] *Эрнест Ренан* (1823—1892) — французский философ, филолог и историк религии, известен главным образом работами по истории христианства («Жизнь Иисуса», 1863; «История происхождения христианства», 1862—1863 и др.).

[3] См.: *Спасович В. Д.* Байронизм у Пушкина и Лермонтова // Спасович В. Д. Сочинения. СПб., 1889. Т. 2. С. 401—404 (впервые: ВЕ. 1888. № 4). Рассуждая о «метафизическом» элементе в творчестве Лермонтова, Спасович указывал: «...пользуюсь при этом мыслью, уже высказанною в одном из литературных кружков моим приятелем и товарищем С. А. Андреевским» (Там же. С. 401).

[4] Цитата из письма к М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г. (VI, 418).

[5] Из стихотворения «Что толку жить!.. Без приключений...», частично приведенного в письме к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г. (VI, 415—416).

[6] Стихотворением «Ангел» открывается собрание сочинений Лермонтова под редакцией П. А. Ефремова (СПб., 1873. Т. 1), которым, по всей вероятности, пользовался Андреевский, и многие другие издания.

[7] Стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою...», которое в большинстве современных изданий датируется 1837 г. (по мнению Э. Г. Герштейн, оно было написано еще раньше, в 1835—1836 гг. — см.: ЛЭ. С. 337), печаталось среди стихотворений 1841 г. во многих собраниях сочинений Лермонтова XIX—начала XX в. (см., например, упомянутое издание под редакцией П. А. Ефремова).

[8] Чьи именно суждения имеет в виду Андреевский, выяснить не удалось.

[9] Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837—1838; в издании Ефремова, как и во многих других, датировано 1841 г.; порядок строк отличается от принятого в современных изданиях).

[10] *Якоб Молешотт* (1822—1893) — немецкий физиолог и философ. представитель вульгарного материализма. *Людвиг Бюхнер* (1824—1899) — немецкий врач, естествоиспытатель и философ, представитель вульгарного материализма, сторонник социального дарвинизма.

[11] Из поэмы «Мцыри» (строфа 10).

[12] Оттуда же (строфа 6).

[13] Андреевский цитирует «Демона» по изданию Ефремова (*Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 2 т. СПб., 1873. Т. 1. С. 33). Ср. примеч. 50 к статье Михайловского.

[14] Цитируется «Сцена из Фауста» (1825) Пушкина.

[15] Неточная цитата из «Евгения Онегина» (гл. 4, строфа VII).

[16] Из стихотворения «Валерик».

[17] То есть в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (см. наст. изд.). Ниже Андреевский ссылается на издание: *Белинский В. Г.* Сочинения: В 12 ч. М.: Изд-во К. Солдатенкова и Н. Щепкина, 1859—1862.

[18] *Артур Шопенгауэр* (1788—1860) — немецкий философ-иррационалист. В главном сочинении «Мир как воля и представление» сущность мира определяется им как неразумная воля, слепое бесцельное влечение к жизни. «Освобождение» от мира достигается через полный аскетизм, умерщвление «воли к жизни». Сам Шопенгауэр называл свое учение «пессимизмом». .

[19] В изданиях XIX в. (в частности у Ефремова) заключительная строка стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» отличается от текста, принятого в современных изданиях (см.: *Висковатый.* С. 87—88).

В. В. Розанов

«Вечно печальная дуэль»

Впервые: НВр. 1898. 24 марта, № 7928. Печатается по: *Розанов В. В.* Мысли о литературе / Сост., вступ. статья, коммент. А. Н. Николюкина. М., 1989. С. 217—231.

Василий Васильевич Розанов (1856—1919) — писатель, публицист, философ, литературный критик. Характерные для Розанова парадоксальность и антиномичность мышления выразились и в его оценках творчества Лермонтова. Если в публикуемой здесь статье творчество Лермонтова представлено как самое значительное явление в новой русской литературе, превосходящее по значению даже творчество Пушкина, то в статьях «О Пушкинской Академии», «Заметка о Пушкине» (обе — 1899) и некоторых других Розанов подчеркивал «монотонность» Лермонтова, которая роднит его с Гоголем (ср. также статью 1901 г. «М. Ю. Лермонтов. (К 60-летию кончины)») и имеет своим закономерным следствием, что «жить Лермонтовым» нельзя, в то время как одним Пушкиным «можно пропитаться всю жизнь» (*Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 233). В некоторых статьях Розанов противопоставляет Пушкина и Лермонтова не с точки зрения их значимости для русской культуры, а с точки зрения их артистически-душевного склада. Пушкин предстает тогда как поэт гармонии, согласия и счастья. «Гармонии Пушкина противостоит импульсивность Лермонтова. <...> Лермонтов никуда не приходит, а только уходит. Вы его вечно увидите “со спины”. Какую бы вы ему “гармонию” ни дали, какой бы вы ему “рай” ни насадили, — вы видите, что он берется “за скобку двери” <...> Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно» (*Розанов В. В.* Пушкин и Лермонтов // НВр. 1914. 9 (22) окт., № 13857. С. 5—6). В статье «Возле “русской идеи”...» (1911) Розанов, разрабатывавший «религию пола», разделил всех писателей на женственных (Карамзин, Лермонтов) и мужественных (Ломоносов, Пушкин). То же деление распространялось на государства: Россия относилась к «женскому», а Германия — к «мужскому началу». Таким образом, Лермонтов, по Розанову, оказывался ближе России, чем Пушкин. Прямо противоположное утверждается в книге «Мимолетное. 1915 год»: «Пушкин был <...> слишком уж “русский”, без иностранного». Лермонтов же был не русский и не иностранный, — а неземной: «*Материя* Лермонтова была высшая, не наша, не земная». Если бы Лермонтов остался жив, «он бы уже поднялся, как Пушкин, до высоты его — и сделал бы невозможным “Гоголя в русской литературе”, предугадав его, погасив его <...> если “выключить Гоголя” (Лермонтов бы его выключил) — вся история России совершилась бы иначе, конституция бы удалась, на Герцена бы никто не обратил внимания, Катков был бы не нужен. И в пророческом сне я скажу, что мы потеряли “спасение России”» (*Розанов В. В.* Мимолетное. М., 1994. С. 301). Мысль о Лермонтове, как о рано погибшем пророке, который дал бы России «канон любви и мудрости», звучит в статье Розанова 1916 г.: «И он так рано умер! Бедные мы, растерянные... Час смерти Лермонтова — сиротство России» (*Розанов В. В.* О Лермонтове // НВр. 1916. 18 (31) июля, № 14499. С. 4—5).

[1] Речь идет о статье С. Н. Мартынова «История дуэли М. Ю. Лермонтова с Н. С. Мартыновым» (Русское обозрение. 1898. № 1. С. 313—326).

[2] *Михаил Павлович Глебов* (1819—1847) — друг Лермонтова, секундант на последней дуэли.

[3] Лермонтов был вызван на дуэль 13 июля.

[4] Цитируется статья А. И. Васильчикова «Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н. С. Мартыновым» (ср.: Л. в восп. С. 470).

[5] Ср.: Там же. С. 472—473.

[6] Версия ссоры из-за письма, вскрытого Лермонтовым, изложена в статье Мартынова-сына (Русское обозрение. 1898. № 1. С. 316—317; ранее об этой истории упомянул в печати Я. И. Костенецкий, соученик Лермонтова по Московскому университету, — см.: *Костенецкий Я. И.* Воспоминания из моей студенческой жизни // РА. 1887. № 1. С. 99—117). Уже П. А. Висковатый считал эту версию крайне сомнительной (*Висковатый.* С. 441—442); убедительное ее опровержение дано Э. Г. Герштейн (*Герштейн Э. Г.* Лермонтов и семейство Мартыновых // ЛН. Т. 45—46. С. 691—706).

[7] Общепринятой является другая точка зрения: стихотворение «Молитва» (1837) обращено к В. А. Лопухиной. В цитируемой Розановым статье С. Н. Мартынова оно было отнесено к Наталье Соломоновне Мартыновой (см.: Русское обозрение. 1898. № 1. С. 317).

[8] Цитируется «Воспоминание о Лермонтове» Эмилии Александровны Шан-Гирей (1815—1891), урожденной Клингенберг, падчерицы П. С. Верзилина (РА. 1889. № 6. С. 318; Л. в восп. С. 434).

[9] *Граф Иван Иванович Шувалов* (1727—1797) — первый куратор Московского университета, президент Академии художеств. Письма М. В. Ломоносова к Шувалову, который ему покровительствовал, были опубликованы уже в конце XVIII в.

[10] Крайне резкие суждения о Михаиле Петровиче Погодине (1800—1875), известном историке и публицисте, содержатся в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (глава «О том, что такое слово»). Ср. также дарственную надпись, которую Гоголь сделал на экземпляре «Выбранных мест...», подаренном Погодину: «Неопрятному и растрепанному душой Погодину <...> наносящему на всяком шагу оскорбления другим и того не видящему, Фоме Неверному, близоруким и грубым аршином меряющему людей <...>» (*Гоголь.* Т. 8. С. 789). С. Т. Аксаков в письме к Гоголю от 27 января 1847 г. упрекал его за «злобные выходки против Погодина», после чего добавлял: «Погодин сначала был глубоко оскорблен; мне сказывали даже, что он плакал; но скоро успокоился. Он хотел написать к вам следующее: “Друг мой! Иисус Христос учит нас, получив оплеуху в одну ланиту, подставлять со смирением другую; но где же он учит давать оплеухи?”» (Переписка Н. В. Гоголя. М., 1988. Т. 2. С. 81).

[11] Подразумевается «Исповедь» (1766—1769, изд. 1782—1789) французского философа и писателя Жан-Жака Руссо (1712—1778).

[12] Описывая ссору Лермонтова с Мартыновым на вечере в доме Верзилиных, Розанов опирается на статью Мартынова-сына (см.: Русское обозрение. 1898. № 1. С. 319).

[13] Ср.: *Гоголь.* Т. 12. С. 151, 405—406.

[14] Розанов ссылается на суждения Белинского, высказанные в критическом цикле «Сочинения Александра Пушкина» (1843—1846) и в статье «Сочинения Державина» (1843). *«Летопись села Горохина»* — под таким заглавием была впервые напечатана после смерти Пушкина «История села Горюхина» (Совр. 1837. Т. 7).

[15] Имеются в виду «Заметки о Пушкине» (1874) философа, публициста и литературного критика Николая Николаевича Страхова (1828—

1896), опубликованные сначала в журнале, а затем вошедшие в его книгу «Заметки о Пушкине и других поэтах» (СПб., 1888).

[16] Вольная передача мысли А. Григорьева из его статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (*Григорьев А.А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 62—63).

[17] Ср. суждения о Гоголе, высказанные Розановым в книге «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» (*Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 52—53).

[18] См.: *Григорьев А.А.* Русская изящная литература в 1852 году // Москв. 1853. № 1. Отд. 5. С. 11—12; *Он же.* Взгляд на современную изящную словесность и ее исходная историческая точка // Григорьев А. А. Сочинения. СПб., 1876. Т. 1. С. 8—20; *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1981. С. 184—185; *Страхов Н.Н.* Литературная критика. М., 1984. С. 395.

[19] Из стихотворения А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» (1850).

[20] Из стихотворения Лермонтова «Не смейся над моей пророческой тоскою...».

[21] Здесь и далее цитируется стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен...» (о заглавии «1-е января» см. примеч. 13 к статье Шевырева о «Стихотворениях М. Лермонтова»).

[22] Неточно цитируются слова Свидригайлова из романа Достоевского «Преступление и наказание» (ч. IV, гл. 1).

[23] Имеется в виду письмо Белинского Гоголю от 15 июля 1847 г. из Зальцбрунна. Тургенев упоминал о зальцбрунннском письме в «Литературных и житейских воспоминаниях» (1869).

[24] Видный юрист и историк, публицист либерального лагеря Александр Дмитриевич Градовский (1841—1889) напечатал в журнале «Гражданин» (1880. 25 июня, № 174) статью «Мечты и действительность», полемически направленную против «пушкинской речи» Достоевского. С ответом на «придирки» Градовского Достоевский выступил в августовском выпуске «Дневника писателя» за 1880 год (*Достоевский.* Т. 26. С. 149—174).

[25] Стихотворение Пушкина «Пророк» является переложением главы 6 из Книги пророка Исайи.

[26] Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 4).

[27] Неточная цитата из речи А. Н. Островского «По случаю открытия памятника Пушкину» (ВЕ. 1880. № 7).

[28] Из стихотворения Пушкина «Эхо» (1831).

[29] *Петр Дмитриевич Боборыкин* (1836—1921) — писатель-беллетрист, драматург, критик.

[30] *Хорег* — у древних греков — обозначение ведущего хор или танец; *мистагог* — жрец, посвящавший в таинства мистерий.

[31] Стихотворение Пушкина 1836 г.

[32] Из стихотворного наброска «Это случилось в последние годы могучего Рима...».

[33] Розанов цитирует текст стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» по изданию П. А. Ефремова, где вместо слова «дремали» было напе-

чатано «дрожали жизни силы...» (*Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 2 т. СПб., 1873. Т. 1. С. 166).

[34] Из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

[35] Отсылка к уже упомянутому Розановым разговору Ставрогина и Кириллова в «Бесах» и к словам Ивана в романе «Братья Карамазовы» (ч. II, кн. 5, гл. 3).

[36] Неточная цитата из второй части поэмы «Анджело» (1833).

[37] Стихотворение «Есть речи — значенье...» написано в 1839 г.; поэма «Сказка для детей» — в 1839—1840 гг. Стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою...» относится, вероятно, к 1837 г. Отрывок «Это случилось в последние годы могучего Рима...» точной датировке не поддается (ЛЭ. С. 639). Относя все перечисленные произведения к 1841 г., Розанов опирался, по всей видимости, на издание под редакцией П. А. Ефремова (1873).

Вл. С. Соловьев

Лермонтов

Впервые: ВЕ. 1901. № 2. Печатается по: *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 379—398.

Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900) — философ, поэт, публицист. Статья о Лермонтове была задумана Соловьевым как продолжение начатых статьей «Судьба Пушкина» (1897) размышлений об «истинном поэте». Осенью 1897 г., в письме к Стасюлевичу, он сообщал, что начал для журнала статью о Лермонтове, «которая должна раздразнить гусей разной масти еще более, чем “Судьба Пушкина”» (*Соловьев В. С.* Письма. СПб., 1908. Т. 1. С. 143). Не опубликованная при жизни Соловьева, статья о Лермонтове была прочитана им 17 февраля 1899 г. как публичная лекция в пользу Комитета общества для пособия слушательницам педагогических курсов и женского педагогического института. В публичном чтении статья называлась «Судьба Лермонтова» (см.: Новости и Биржевая газета. 1899. 19 февр., № 50. С. 2). Фрагменты лекции, посвященные критике ницшеанства, вошли в опубликованную при жизни Соловьева статью «Идея сверхчеловека» (МИск. 1899. № 9. С. 87—91).

В последние годы жизни, к которым относится замысел статьи о Лермонтове, Соловьев предчувствовал катастрофический конец мира и много размышлял об Антихристе и возможности псевдоистины, псевдодобра и псевдокрасоты («Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе», 1899—1900). Тем самым он вносил принципиально новые акценты в концепцию художественного творчества, разрабатывавшуюся им в период учения о «положительном всеединстве» (см., в особенности, работы «Красота в природе» (1889) и «Общий смысл искусства» (1890), в которых постулировалось триединство истины, добра и красоты). В то же время для Соловьева остаются актуальны те представления о задачах искусства, которые были сформулированы им еще в конце 1880-х гг. Полагая, что целью всего мирового процесса является соединение духовного и материального, фило-

соф признавал, что цель эта труднодостижима, поскольку все в природе подвержено смерти: «...материальное явление, действительно ставшее прекрасным, т. е. действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея» (*Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 396). Воплощение духовной полноты в материальном мире и преодоление смерти — вот задача искусства. Лермонтов, по мысли Соловьева, был наделен великими задатками для того, чтобы осуществить эту миссию, но встал на путь эстетизации зла и потому был обречен на гибель.

Статья 1899 г., с одной стороны, продолжает, а с другой — переводит в новый, религиозно-философский, план те упреки в адрес Лермонтова, которые Соловьев неоднократно высказывал ранее. Так, в статье «Особое чествование Пушкина» (1899), Соловьев утверждал, что в лермонтовской поэзии нет «Ветилуи» (Дома Божьего): «...Лермонтов до злобного отчаяния рвался к ней и не достигал» (*Соловьев В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. С. 387). В статье «Поэзия гр. А. К. Толстого» (1894) Лермонтов назван поэтом-резонером, у которого «рефлексия проникает в самое творчество и <...> подрывает его художественную деятельность»; в противоположность разочарованию Баратынского, причины тоски которого были связаны с размышлением об «истине» и «заслуживают уважения», разочарование Лермонтова «происходило исключительно из неприятных впечатлений от окружающей действительности, т. е. от светского общества в Петербурге, Москве и Пятигорске» (Там же. С. 300—301). Этой невысокой общей оценке лермонтовского творчества соответствуют и высказывания Соловьева об отдельных произведениях поэта («И скучно и грустно», «Демон» — Там же. С. 300, 333, 335). Соловьеву принадлежит несколько стихотворных пародий на произведения Лермонтова: «Признание даме, спрашивавшей автора, отчего ему жарко. (Из Гафиза, подражание Лермонтову)», «Видение», «Пророк будущего».

Судя по газетным отзывам 1899 г., лекция Соловьева была прослушана с большим интересом многочисленной публикой (Санктпетербургские ведомости. 1899. 19 февр. (3 марта), № 49. С. 4). В печати появились как резкие критические отзывы (НВр. 1899. 21 февр., № 8257. С. 3), так и публикации, авторы которых признавали «глубокую верность основных тезисов почтенного философа» и вслед за Соловьевым обнаруживали в произведениях Лермонтова «чувственную красоту», «льстящую личным страстям», «общественно-разрушительную силу» и «разлагающие тенденции, которые на руку всем сознательным или бессознательным сторонникам хаоса» (Владимир Соловьев о Лермонтове // Кавказ. 1899. 27 февр., № 55. С. 3).

Посмертная публикация статьи вызвала резкий отклик Н. Ф. Федорова — философа, учение которого о преодолении смерти и «воскрешении отцов» существенно повлияло на возникновение схемы богочеловеческого процесса в творчестве Соловьева (*Федоров Н. Ф.* Бессмертие как привилегия сверхчеловеков: (По поводу статьи В. С. Соловьева о Лермонтове) // Федоров Н. Ф. Философия общего дела: Статьи, мысли и письма. М., 1913. Т. 2. С. 122—126). Федоров называет Соловьева «философом превозносящегося эгоизма», который «видит в Лермонтове <...> зародыш ницшеанства, а в себе самом не замечает полного ницшеанства» (С. 123). Главный упрек Федорова автору «учения о бессмертии как привиле-

гии» — в том, что он «никогда и не мечтал о долге сынов, о долге воскрешения» (С. 124). Лермонтов был Соловьевым не понят. «“Нет, я не Ницше, я иной”, — сказал бы Лермонтов, если бы слышал Соловьева <...> Разве мог быть подобен Ницше тот, кто сказал:

Я сын страданья; мой отец
Не знал покоя под конец;
Угасла мать моя в слезах...

Лермонтов был любящий сын и не мог бы признать бессмертия как привилегии даже всех живущих. Он не понял бы бессмертия сынов без воскрешения отцов <...>» (С. 126).

В год празднования 100-летнего юбилея Лермонтова оценка статьи Соловьева стала менее однозначной. Так, С. Н. Дурылин, в целом не соглашаясь с мыслями Соловьева, отметил, что им первым была почувствована «подлинность, нелитературность, действительная сила лермонтовского демонизма <...> и в этом причина соловьевского предсмертного ужаса перед судьбою Лермонтова, и в этом же огромная правда соловьевского исследования: он первый осознал вопрос о Лермонтове как вопрос религиозного сознания» (*Дурылин С. Н.* Судьба Лермонтова // РМ. 1914. № 10. Отд. 2. С. 8).

1 Критике философских взглядов Фридриха Ницше (1844—1900) посвящена статья Соловьева «Идея сверхчеловека» (1899).

2 Из стихотворения Пушкина «Пророк» (1826).

3 Соловьев пересказывает и частично цитирует фрагмент книги П. А. Висковатого «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество», изданной в 1891 г. (см.: *Висковатый.* С. 75—80).

4 Из стихотворения «К*» («Мы случайно сведены судьбою...», 1832).

5 Из стихотворения «Что толку жить!.. Без приключений...» (1832).

6 Из стихотворения «Мой демон» (1829).

7 Из стихотворения «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830).

8 Из стихотворения «Мой демон» (1830—1831), второй редакции уже упомянутого стихотворения под тем же заглавием.

9 Соловьев, пользовавшийся книгой Висковатого о Лермонтове, ошибочно принял цитату из прозаического наброска Лермонтова (в современных изданиях печатается под заглавием «Я хочу рассказать вам...») за рассказ биографа о самом поэте (см.: *Висковатый.* С. 20—21).

10 Имеется в виду письмо Лермонтова к А. М. Верещагиной, написанное весной 1835 г., в котором рассказывается история отношений поэта с Е. А. Сушковой (VI, 429—432; 718—721).

11 Реминисценция из Евангелия: «...не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтоб они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Матф. 7 : 6).

12 Из Евангелия от Матфея (5 : 13).

13 Из стихотворения «Когда, надежде недоступный...» (1835?).

14 Имеется в виду поэма «Сашка» (1835—1836?). Утверждая, что поэма осталась неоконченной, Соловьев опирается на издание Лермонтова

под редакцией П. А. Висковатого (*Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. М., 1889. Т. 2), в котором к «Сашке» были присоединены в качестве «главы II» восемь строф, вероятно относившихся к какому-то другому произведению. В некоторых современных изданиях они печатаются как самостоятельный набросок под заглавием «<Начало поэмы>» («Я не хочу, как многие из нас...»).

[15] Последняя редакция поэмы «Демон», какой она была известна Соловьеву по изданию Висковатого, частично отличается от текста, принятого в современных изданиях. Однако эти отличия не затрагивают основных сюжетных звеньев, упоминаемых Соловьевым.

[16] Имеется в виду библейский рассказ о греховной связи «сынов Божиих» с «дочерьми человеческими» и о происхождении от этой связи рода исполинов (Быт. 6 : 2—4).

[17] Ср.: *Висковатый.* С. 424—425.

[18] Реминисценция из Евангелия: «А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его во глубине морской» (Матф. 18 : 6).

Д. С. Мережковский

М. Ю. Лермонтов
Поэт сверхчеловечества

Впервые: РМ. 1909. № 3. С. 1—32 (под заглавием: Поэт сверхчеловечества — Лермонтов). Отрывок из статьи был помещен также в журнале «Весы» (1909. № 1. С. 73—74). Печатается по отдельной брошюре, вышедшей в издательстве «Пантеон»: *Мережковский Д. С.* М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909. В комментарии частично использованы сведения, приводимые в примечаниях А. С. Немзера к новейшей перепечатке статьи Мережковского (Литературное обозрение. 1989. № 10. С. 20—37).

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865—1941) — прозаик, поэт, критик, публицист, переводчик. Статья о Лермонтове была написана Мережковским в период его увлечения идеей борьбы за общественное и религиозное обновление (1906—1910). В этой статье он не только оспаривает суждения Вл. Соловьева о Лермонтове (см. наст. изд.) и не только ставит под сомнение мысль Достоевского о центральном значении Пушкина для русского сознания, но и подвергает пересмотру свою прежнюю историко-литературную концепцию (ср. его очерк о Пушкине (1896), включенный затем в книгу «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (СПб., 1897)).

Очерк Мережковского, прочитанный им в зале Политехнического музея как публичная лекция, вызвал споры среди членов Религиозно-философского общества (см.: *Локс К. Г.* Повесть об одном десятилетии // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 460—461). Противоположные оценки вызвала также публикация этой работы. Сочувствующие Мережковскому критики отмечали, что автор приблизился к пониманию «загадки» Лермонтова (*Перцов П.* «Загадка» Лермонтова // НВр. 15 (28) июля, № 11975. С. 3).

Но подавляющее большинство критиков не приняло религиозно-философских рассуждений Мережковского о Лермонтове. Идею о «несмиренности» Лермонтова и «смирении» Пушкина критик «Исторического вестника» назвал бездоказательной, а отрицание действенности поэзии Пушкина сопоставил с антиэстетической позицией Писарева (*М. Б.* [*Лернер Н. О.*] Д. С. Мережковский. «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» // ИВ. 1910. Т. 119. № 3. С. 1114—1116). Вл. Кранихфельд назвал Мережковского «словесным эквилибристом». Сопоставив брошюру о Лермонтове с книгой о Гоголе, тот же рецензент нашел множество повторений в этих работах Мережковского, которые «вскрыли убогую скудость его мысли». В этом сопоставлении обнаружилась, по Кранихфельду, и настоящая цель автора: «И Гоголь, и Лермонтов понадобились Мережковскому только для того, чтобы, взобравшись на них, как на кафедру, с высоты ее лишний раз возвестить о наступлении у нас эры религиозного народничества. <...> Фокус вышел настолько грубым, что не вызывает ни смеха, ни даже улыбки. Становится просто стыдно и за неудачного фокусника, и за всех тех, кого он морочит» (*Кранихфельд Вл.* Литературные отклики: Новые наследники «Переписки» Гоголя // Современный мир. 1909. № 8. С. 104—118). К. Чуковский отметил, что творчество Лермонтова используется Мережковским как маска и что она, «как и другие, понадобилась ему исключительно для того, чтобы из-за этой маски выкрикнуть несколько своих заветнейших слов». «Страшная произвольность» того, что пишет Мережковский, вызвала у автора не смех, а «ненависть» (*Чуковский К. И.* Мережковский и Лермонтов: Заметки читателя // Речь. 1909. 25 янв. (7 февр.), № 24. С. 2—3). С критикой концепции Мережковского выступили также Ю. И. Айхенвальд (Слово. 1909. 20 апр. (3 мая), № 771. С. 2—3; заметка многократно перепечатывалась в качестве приложения к статье Айхенвальда о Лермонтове в составе его книги «Силуэты русских писателей») и П. Н. Сакулин (см.: *Сакулин П. Н.* Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 11—13).

Идею Мережковского о метафизической природе поэзии Лермонтова приняли и развили В. Розанов и Д. Андреев. Современные исследователи отмечают, что Мережковскому удалось очертить многие проблемы творчества Лермонтова, которые оставались актуальными для научного лермонтоведения и в последующие годы (см.: *Усок И. Е.* «Ночное светило русской поэзии»: (Мережковский о Лермонтове) // Д. С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999. С. 258—273).

[1] П. А. Висковатый приводит рассказ графини С. М. Соллогуб (урожд. Виельгорская; 1820—1878) о том, что глаза Лермонтова имели такое магнетическое влияние, что «невольно приходилось обращаться в ту сторону, откуда глядели они на вас» (*Висковатый.* С. 326—327).

[2] Из стихотворения «Молитва» («В минуту жизни трудную...», 1839).

[3] Из стихотворения «Есть речи — значенье...» (1839). Грамматическая неточность была отмечена А. А. Краевским, редактором «Отечественных записок», где было напечатано стихотворение. И. И. Панаев вспоминал, что Лермонтов пытался исправить строку, но решил печатать «как есть» (Л. в восп. С. 307—308).

[4] Из поэмы «Мцыри» (строфа 11).

[5] Из стихотворения Пушкина «Туча» (1835).

33 Зак. 3178

[6] Из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

[7] Из стихотворения Пушкина «Пророк» (1836).

[8] Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

[9] Из стихотворения Пушкина «Поэту» («Поэт! не дорожи любовию народной...», 1830).

[10] Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа».

[11] Из стихотворения Лермонтова «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...», 1838).

[12] Неточная цитата из стихотворения Тютчева «Поэзия» (1850).

[13] *Павел Христофорович Граббе* (1789—1875) — генерал-адъютант, с 1838 г. командующий войсками на Кавказской линии и в Черноморье. Принимал самое деятельное участие в судьбе сосланного на Кавказ Лермонтова.

[14] Сведения восходят к воспоминаниям Я. И. Костенецкого, бывшего в 1840 г. старшим адъютантом П. Х. Граббе (*Висковатый*. С. 354—355; ср.: Л. в восп. С. 340).

[15] См.: *Висковатый*. С. 387—388. «Мартышкой» дразнили Мартынова многие (*Висковатый*. С. 193).

[16] Об отношениях Гоголя с ржевским протоиереем отцом Матвеем (Константиновским) Мережковский подробно писал в своей книге о Гоголе, вышедшей в 1909 г. третьим изданием (*Мережковский Д. С.* Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909).

[17] Вольный пересказ фрагмента письма П. А. Плетнева к Д. И. Коптеву (РА. 1877. № 12. С. 165; см.: *Висковатый*. С. 361).

[18] Цитата из статьи известного адвоката, публициста и литературоведа Владимира Даниловича Спасовича (1829—1906) «Байронизм у Пушкина и Лермонтова» (ВЕ. 1888. № 4. С. 500—548).

[19] Неточная цитата из романа «Бесы» (ч. I, гл. 5). У Достоевского: «В злобе, разумеется, выходил прогресс против Л—на, даже против Лермонтова» (*Достоевский*. Т. 10. С. 165). Под «Л—ным» имеется в виду декабрист Михаил Сергеевич Лунин (1787/1788—1845).

[20] См.: *Висковатый*. С. 408.

[21] См. примеч. 42 к статье Михайловского.

[22] Первое печатное упоминание о том, что Николай I, узнав о смерти Лермонтова, сказал: «Собаке — собачья смерть», содержится в анонимном предисловии к первому полному переводу «Героя нашего времени» на английский язык (London, 1854). В 1887 г. эту фразу привел в своих воспоминаниях П. П. Вяземский, сославшийся на сообщение флигель-адъютанта, полковника И. Д. Лужина (Л. в восп. С. 342). А. П. Шан-Гирей и некоторые другие современники выступили с опровержениями этих слухов (см.: *Висковатый*. С. 443; Л. в восп. С. 276), однако их достоверность подкрепляется рассказом М. В. Столыпиной, опубликованным П. И. Бартеневым в 1911 г. в «Русском архиве» (см.: Л. в восп. С. 589). В современном лермонтоведении степень достоверности указанных свидетельств оценивается по-разному (ср.: ЛЭ. С. 472 (статья Л. И. Кузьминой); Л. в восп. С. 589 (примеч. М. И. Гиллельсона и О. В. Миллер); *Висковатый*. Прилож. С. 193 (примеч. В. А. Захарова и Л. Н. Назаровой)).

[23] Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...».

[24] Противопоставление «аполлонического» начала «дионисийскому» восходит к книге Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872).

[25] *Граф Эрнст Иоганн Бирон* (1690—1772) — фаворит императрицы Анны Иоанновны, герцог Курляндский. Время фактического правления Бирона (1730—1740) связано с атмосферой всеобщей подозрительности, шпионажем, доносами, преследованием недовольных.

[26] *Граф Алексей Андреевич Аракчеев* (1769—1834) — военный министр при Александре I (с 1808 г.), председатель военного департамента Государственного совета (с 1810 г.). Проводил политику жестокого подавления общественного недовольства.

[27] Имеется в виду ода «Вольность» (1817 или 1819).

[28] Из стихотворения «Стансы» (1826).

[29] Так оценили «Выбранные места из переписки с друзьями» многие современники Гоголя, и прежде всего Белинский в письме к Гоголю из Зальцбрунна от 15 июля 1847 г.

[30] Из стихотворения «Пророк» (1841).

[31] Цитируются воспоминания В. П. Бурнашева (Л. в восп. С. 208—209). Упомянутый Афанасий Иванович Синицын (ум. 1848) — соученик Лермонтова по юнкерской школе.

[32] Там же. С. 209—210.

[33] См. примеч. 23 к статье Михайловского.

[34] *Владимир Федорович Адлерберг* (1791—1884), граф — государственный деятель, в 1852—1870 гг. министр императорского двора и уделов.

[35] См. примеч. 33 к статье Михайловского.

[36] Из письма к А. М. Верещагиной, датируемого мартом-апрелем 1835 г. Более точный перевод: «Теперь я не пишу романов, — я их делаю» (VI, 720). История отношений с Сушковой была воспроизведена Лермонтовым в романе «Княгиня Лиговская».

[37] Неточная цитата из письма Белинского к В. П. Боткину от 16—21 апреля 1840 г. (*Белинский*. Т. 11. С. 508).

[38] Этот отзыв принадлежит А. И. Васильчикову (см.: Л. в восп. С. 468).

[39] Цитата из Апокалипсиса (Откр. 12 : 7—9).

[40] См. песнь III «Ада» (ст. 31—42). Участь нерешительных ангелов, представленная у Данте, имеет мало общего с легендой, которую далее излагает Мережковский.

[41] Эту легенду приводил в своем сочинении «О началах» (кн. 1, гл. 6, § 2) христианский богослов Ориген (ок. 185—253/254), объявленный в 543 г. еретиком (*Ориген*. О началах. Новосибирск, 1993. С. 89).

[42] Из стихотворения «Поцелуями прежде считал...» (1832).

[43] Из поэмы «Демон» (ч. 1, I).

[44] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[45] Из поэмы «Демон» (ч. 1, IX).

[46] Из поэмы «Демон» (ч. 2, IX).

[47] Цитируются воспоминания А. И. Васильчикова (*Висковатый*. С. 405; Л. в восп. С. 468).

[48] Воспоминания Э. А. Шан-Гирей цитируются по книге Висковатого (С. 397). О слухах, будто Э. А. Шан-Гирей явилась причиной дуэли Лермонтова с Мартыновым, упоминается там же (*Висковатый*. С. 430; в более категоричной форме эта версия была высказана А. Н. Пыпиным в биографическом очерке о Лермонтове в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Сочинения / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1873. Т. 1. С. LVIII). С опровержений этого совершенно «ложного обвинения» начинает свой рассказ о знакомстве с Лермонтовым сама Шан-Гирей (РА. 1889. № 6. С. 315; Л. в восп. С. 430).

[49] Цитата из 3-го очерка «Литературных и житейских воспоминаний» И. С. Тургенева (1869) (см.: Л. в восп. С. 296).

[50] См.: *Висковатый*. С. 454.

[51] Из автобиографической заметки Лермонтова 1830 г. (VI, 386).

[52] Полностью приводится четверостишие, датируемое 1831 г.

[53] Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 21).

[54] Там же (строфа 9).

[55] Из стихотворения «Настанет день — и миром осужденный...» (1831).

[56] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[57] Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837?).

[58] Рассказ А. И. Васильчикова в пересказе Висковатого (см.: *Висковатый*. С. 425).

[59] Из поэмы «Демон» (ч. 2, XV).

[60] См. примеч. 49 к наст. статье.

[61] Вольный пересказ воспоминаний П. Ф. Вистенгофа (см.: *Висковатый*. С. 113—114).

[62] Из воспоминаний Вистенгофа (*Висковатый*. С.121).

[63] Из воспоминаний Ф. Боденштедта (*Висковатый*. С. 381; Л. в восп. С. 368).

[64] Из воспоминаний Вистенгофа (*Висковатый*. С. 114—115; Л. в восп. С. 139).

[65] См. примеч. 1 к наст. статье.

[66] Из ранней редакции стихотворения «Св. Елена» (1831).

[67] А. А. Лопухин писал Лермонтову 7 января 1833 г. о том, как был воспринят в Москве его переход из университета в Школу юнкеров: «А уж почтенные-то расходились! Твердят: “Вот чем кончил!.. И никого-то он не любит! Бедная Елизавета Алексеевна!..”» (*Висковатый*. С. 140).

[68] Эту фразу П. П. Вяземский приписал французской поэтессе Адель Омер де Гелль (*Вяземский П. П.* Лермонтов и г-жа Гоммер де Гелль // РА. 1887. № 9).

[69] См. примеч. 9 к статье Михайловского.

[70] Из письма к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 (VI, 428). В письме речь идет о приезде А. А. Лопухина — брата В. А. Лопухиной.

[71] Пересказ воспоминаний В. П. Бурнашева (Л. в восп. С. 223). Собеседником Лермонтова был не Алексей Аркадьевич Столыпин (Монго), а

его брат Николай Аркадьевич (1814—1884), камер-юнкер, чиновник Министерства иностранных дел.

[72] См. примеч. 5 к статье Адамовича.

[73] См. примеч. 19 к наст. статье.

[74] См.: *Висковатый*. С. 159.

[75] Там же. С. 405.

[76] Там же. С. 73.

[77] Мережковский повторяет высказанную Висковатовым (С. 291—292) версию о том, что стихотворение «Ребенку» (1840) обращено к дочери В. А. Бахметевой (Лопухиной).

[78] Из стихотворения «Сентября 28» (1831).

[79] Цитируются воспоминания И. И. Панаева (Л. в восп. С. 310).

[80] Из поэмы «Демон» (ч. 1, XVI).

[81] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[82] Донесение генерал-лейтенанта А. В. Галафеева цитируется с небольшими неточностями по книге Висковатого (с. 349—350).

[83] 24 декабря 1840 г. генерал В. С. Голицын представил Лермонтова к награде золотой саблей «За храбрость».

[84] См.: Л. в восп. С. 471.

[85] Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (1828).

[86] *Митрополит Филарет* (в миру — Василий Михайлович Дроздов; 1782—1867) — митрополит московский и коломенский (с 1826 г.). Прочитав стихи «Дар напрасный, дар случайный...», Филарет сочинил на них поэтическое возражение («Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана...»), которое стало известно Пушкину и вызвало его стихотворный же ответ («В часы забав иль праздной скуки...», 1830).

[87] Из письма А. И. Тургенева неизвестному от 29 января 1837 г. (Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. VI. С. 54; ср.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 2. С. 208).

[88] Цитата из Библии (Иов 9 : 32; 10 : 2).

[89] Из стихотворения З. Н. Гиппиус «Молитва» (1897).

[90] Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837—1838).

[91] Из стихотворения «Я не хочу, чтоб свет узнал...» (1837).

[92] Из стихотворения «Благодарность» (1840).

[93] Книга Иова 42 : 7.

[94] Цитата из Библии (Быт. 32 : 24).

[95] Из Евангелия (Лук. 22 : 44).

[96] Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 6).

[97] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[98] Цитируется автобиографическая «Записка 1830 года, 8 июля. Ночь» (VI, 385—386).

[99] Из автобиографической заметки (VI, 386—387).

[100] Неточно цитируются воспоминания А. П. Шан-Гирея (*Висковатый*. С. 273—274; Л. в восп. С. 37—38).

[101] *Николай Федорович Бахметев* (1798—1884) — муж В. А. Лопухиной (подробнее об истории ее замужества см.: *Висковатый*. С. 278—289).

[102] Из стихотворения «Валерик».

[103] Из стихотворения «К Л.» («У ног других не забывал...», 1831).

[104] Из стихотворения «Валерик».

[105] Реплика Юрия Радина из драмы «Два брата» (1834—1836) (д. II).

[106] Из стихотворения «Есть речи — значенье...».

[107] Отсылка к стихотворению Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829) и книге «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока.

[108] Из стихотворения «Ужасная судьба отца и сына...» (1831).

[109] Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 9).

[110] Из письма А. А. Лопухину от 16—26 октября 1840 г. (VI, 457).

[111] Из поэмы «Демон» (ч. 2, X).

[112] Из стихотворения «Любовь мертвеца» (1841).

[113] *Висковатый*. С. 286—287.

[114] Из стихотворения «Стансы» («Мне любить до могилы творцом суждено...», 1830—1831).

[115] Из стихотворения «Любовь мертвеца».

[116] Реплика не из письма, а из из разговора Веры с Печориным («Княжна Мери», запись «23-го мая»).

[117] Из стихотворения «Когда б в покорности незнанья...» (1831).

[118] Вольно цитируется рассказ барона Льва Васильевича Россильона (1803—1882), записанный Висковатым (С. 343—344).

[119] Из письма С. А. Раевскому от второй половины ноября — начала декабря 1837 г. (VI, 440—441).

[120] *Дядя Ерошка* — персонаж повести Л. Толстого «Казаки» (1863). Ср.: *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 109.

[121] Из романа «Герой нашего времени» («Бэла»).

[122] О легендарном предке Лермонтовых, шотландском барде Томасе Рифмаче (Фоме Рифмаче) см.: *Висковатый*. С. 75—80; ср. в статье Соловьева, с. 334—335 наст. изд.

[123] Цитата из Библии (Иов 38 : 4).

[124] Из поэмы «Мцыри» (строфа 11).

[125] Из стихотворения «Небо и звезды» (1831).

[126] Из романа «Герой нашего времени» («Княжна Мери», запись «16 мая»).

[127] Из поэмы «Мцыри» (строфа 6).

[128] Из стихотворения «Русалка « (1832).

[129] См. примеч. 51 к наст. статье.

[130] Из повести «Штосс» (гл. 1 и 2).

[131] Неточная цитата из 8-й главы 1-й части романа Достоевского «Подросток».

[132] Эпизод из романа «Преступление и наказание» (ч. II, гл. 6).

[133] Герой повести Достоевского «Записки из подполья» (1864).

[134] Слова Свидригайлова из «Преступления и наказания» (ч. IV, гл. 1).

[135] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[136] «Из альбома С. Н. Карамзиной» (1839—1841?).

[137] Из стихотворения Вл. С. Соловьева «Das Ewig-Weibliche» (1898).

[138] Ошибка Мережковского. Выписки из Священного Писания и заметка на полях были сделаны не декабристом Александром Ивановичем Одоевским, а его двоюродным братом, писателем Владимиром Федоровичем Одоевским, в записной книжке, подаренной им Лермонтову.

[139] Из стихотворения «Казачья колыбельная песня» (1838).

[140] *Нат Пинкертон* — сыщик, герой массовой литературы.

[141] Victoria Regia (Victoria Amasonica) — гигантский цветок семейства кувшинковых. Его огромные цветы распускаются лишь раз в год и не более, чем на две ночи.

[142] Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа».

[143] Имеется в виду реплика Чебутыкина в финале драмы Чехова «Три сестры» (1900).

[144] Из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине» (1835).

Л. Шестов

Из книги «Достоевский и Ницше. (Философия трагедии)»

Впервые: МИск. 1902. № 2—10. Печатается по: *Шестов Л.* Достоевский и Ницше. (Философия трагедии). Берлин, 1922. Приводимые отрывки заимствованы из предисловия (С. 11—14, 16).

Лев Шестов (наст. имя и фамилия: Лев Исаакович Шварцман; 1866—1938) — философ; предвосхитил в своих трудах многие идеи религиозного экзистенциализма. Некоторые положения работы о Достоевском и Ницше присутствуют в более ранних книгах Шестова: «Шекспир и его критик Брандес» (1898) и «Добро в учении графа Толстого и Фридриха Ницше. (Философия и проповедь)» (1899). Уже в своей первой книге Шестов выступал против позитивистской критики и против того, чтобы рассматривать искусство как нечто «добавочное» по отношению к «научно» вычленяемым внеличным законам развития природы и общества. Считая главным свойством всей европейской философии XVIII—XIX вв. близорукий научный «идеализм», не желающий считаться с живой реальностью человеческого существования (в особенности это относится к Канту и послекантовской традиции), Шестов предостерегал против веры в примат объективистски понятых «общих» законов, которым якобы должны подчиниться все единичные явления. Такая вера удобна, по мнению Шестова, для «философии обыденности», которая дает современному человеку спасительную для его сознания возможность закрыть глаза на любые слишком страшные или слишком новые явления. Напротив, декларируемая Шестовым «философия трагедии» основывается на признании неустранимых противоречий человеческого существования. Исходя из этих предпосылок, Шестов отстаивал право любого отдельного человека и любого отдельного произведения искусства на то, чтобы существовать и быть понятым вне всех «общеобязательных» парадигм «идеалистического» мышления. Идеи книги «Достоевский и Ницше» получили дальнейшее

развитие в труде Шестова «Апофеоз беспочвенности. (Опыт адогматического мышления)» (1905). Лермонтов и его произведения продолжали привлекать внимание Шестова и в более поздний период. Так, в книге «Киргегард и экзистенциальная философия» (1939) он прибегает к цитате из «Демона», чтобы пояснить ход мыслей Кьеркегора (см.: *Шестов Л.* Киргегард и экзистенциальная философия. (Глас вопиющего в пустыне). М., 1992. С. 151; ср. также 7-й фрагмент 2-й части «Апофеоза беспочвенности» — *Шестов Л.* Сочинения. М., 1995. С. 265—268). Однако приводимые в настоящей антологии несколько страниц из книги «Достоевский и Ницше» остаются наиболее принципиальным и характерным отзывом Шестова о Лермонтове.

В сходном духе писали о «Герое нашего времени» некоторые представители русского ницшеанства. «Бунт против мира, общественности, императивов, морали и догм» ценил в Лермонтове А. Закржевский, проводивший параллель между богоборчеством Лермонтова и антихристианством Ницше (*Закржевский А.* Лермонтов и современность. Киев, 1914. С. 2). А. Евлахов в своей апологии Печорина подводил смысловой итог лермонтовского романа таким образом: «Горе тому, кто почувствует себя иным, чем все другие, кто захочет быть самим собой и свое индивидуальное “я” противопоставит безличной массе, кто отринет слепую веру наивного большинства и в безумной гордости провозгласит свои истины!.. Пусть счастливы нищие духом в своем блаженном неведении, но нам дороже ищущие и страждущие, имевшие смелость быть самими собой» (*Евлахов А.* Надорванная душа. (К апологии Печорина). Ейск, 1914. С. 52—53).

В рецензиях на первое издание книги Шестова, самыми серьезными из которых были отзывы М. О. Гершензона и Н. А. Бердяева (*Гершензон М.* Литературное обозрение // Научное слово. 1904. Кн. 2. С. 106—119; *Бердяев Н.* Трагедия и обыденность // Вопросы жизни. 1905. № 3. С. 255—288) центральное место принадлежало дискуссии по поводу предложенной Шестовым интерпретации Достоевского. На этом фоне фрагмент о «Герое нашего времени» остался незамеченным.

[1] Имеющаяся в виду статья Белинского 1840 г. посвящена 1-му изданию романа.

[2] Подразумевается «калмыцкая сказка» Пугачева из повести Пушкина «Капитанская дочка» (гл. XI).

А. Белый

О теургии

Впервые: Новый путь. 1903. № 9. С. 101—123 (приводимый отрывок — С. 106—114).

Андрей Белый (наст. имя — Борис Николаевич Бугаев; 1880—1934) — поэт, прозаик, критик, один из главных теоретиков русского символизма.

Статья «О теургии» относится к программным выступлениям Белого начала 1900-х гг., в которых формулируются основные идеи «младшего» символизма (ср. статьи «Формы искусства», 1902; «Символизм как миро-

понимание», 1904). Сложным комплексом идейно-эстетических воззрений определяется та оценка, которую дает Белый Лермонтову. Обязанность современного художника он видит в том, чтобы вернуться от «художественности» к религиозно-мистическому «деланию» («теургии»). К предтечам этого переворота в современном сознании Белый относит Лермонтова, подчеркивая, однако, что в своих прозрениях поэт «не дошел до конца». В заключительной части статьи Белый обращается к творчеству современного художника — композитора Н. К. Метнера. Между музыкальным альбомом Метнера и переживаниями Лермонтова он обнаруживает «кое-что общее, преломленное разностью времени» (С. 115). Но, в отличие от Лермонтова с его «магизмом», Метнер подлинно «теургичен» и даже в «титанизме» своих стремлений «не отвергается от Бога» (С. 116). Лермонтов, напротив, должен был погибнуть, «полагая, что бури хаоса продолжаются в безбрежность, тогда как хаос — искус на пути <...>» (С. 118). Ср. также слова Белого о Лермонтове в статье «Символизм как миропонимание»: «Горе тому, кто не рассеет <...> зловещий отблеск преодолением хаоса. Он падет, раздавленный призраком. И Лермонтов, не сумевший разобраться в пригрезившемся ему пути, всегда обрывал свои глубокие прозрения» (МИск. 1904. № 5. С. 188).

Сходным образом характеризует Белый «провиденциальную» миссию Лермонтова в другой программной статье — «Апокалипсис в русской поэзии» (1905). Белый различает в развитии русской поэзии «два русла»: «Одно берет свое начало от Пушкина. Другое — от Лермонтова» (*Белый А.* Луг зеленый: Книга статей. М., 1910. С. 231). Поэты, принадлежащие к «пушкинскому руслу», изображают в своем творчестве некую внеположную себе «цельность». От внешнего изображения природы или «народной цельности» (С. 234) наследники Пушкина движутся к раздроблению — к обнаружению под покровом природы «мирового хаоса» (Тютчев) и к «воплощению хаоса в формах современной действительности» или «в формах античной Греции» (Брюсов и Вяч. Иванов). Но, даже проникая в глубочайшие тайны универсума, поэты «пушкинской школы» продолжают рисовать «землю, тело» и остаются лишенными «огня религиозных высот» (С. 236). «И образ Лучезарной Жены <...> рожден в глубине другого русла русской поэзии, берущего начало от Лермонтова» (С. 236). Однако для самого Лермонтова «глубочайший мировой символ» еще был скрыт «эстетической личиной» (С. 237), хотя осуществившееся в его творчестве столкновение западного эстетизма с восточнохристианской мистикой привело к тому, что маска уже превратилась в «полумаску» (так интерпретирует Белый известное стихотворение Лермонтова). «Но полумаска должна быть сорвана, ибо она — марево, которым враг старается скрыть истинную природу Вечной Жены» (С. 238). Вл. Соловьев и А. Блок срывают полумаску «с лица Незнакомой Подруги, явившейся Лермонтову» (С. 240), но вокруг лучезарного видения продолжает бунтовать «хаотическая действительность». Слиться в «несказанное единство» пушкинская и лермонтовская «струи русской поэзии» должны, по мысли Белого, в эсхатологическом будущем (С. 244).

Подробнее об отношении Белого к творчеству Лермонтова см.: ЛЭ. С. 55—56 (статья С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова). Ср. также критический отклик В. Я. Брюсова на статью «О теургии» (ЛН. Т. 85. С. 368—369).

34 Зак. 3178

[1] В начале статьи Белый приводит строки из поэмы К. Д. Бальмонта «Художник-дьявол» (опубл. в сборнике Бальмонта «Будем как Солнце. Книга символов», 1903): «Протяжностью заклятий перепевных, / Составленных из повседневных слов, / Но лишь не в сочетаньях ежедневных / Они смутили мирный сон гробов...».

[2] Стихотворение Блока 1901 г. из книги «Стихи о Прекрасной Даме». Белому стихотворение стало известно задолго до публикации сборника, последовавшей лишь в октябре 1904 г.

[3] Из стихотворения Лермонтова «Любовь мертвеца».

[4] Белый цитирует фрагменты из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (ч. 2, гл. «Тишина»). Ср.: *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского. 2-е, испр. изд. СПб., 1903. С. 195—196.

[5] Кн. пророка Исайи, 40 : 1.

[6] Выше в той же статье Белый приводил следующие строки из Книги пророка Захарии (10 : 2): «Ибо терафимы говорят пустое и вещуны видят ложное и рассказывают сны лживые; они утешают пустотою; поэтому они бродят как овцы, бедствуют, потому что нет пастыря...». *Терафимы* — идолы, языческие боги.

[7] Из стихотворения «Ночь. II» (1830).

[8] Из стихотворений «Я видел тень блаженства; но вполне...» (1831) и «Пусть я кого-нибудь люблю...» (1831).

[9] Из стихотворения «Благодарю!» (1830).

[10] Из стихотворений «Как небеса твой взор блистает...» (1838) и «К Л. (Подражание Байрону)» (1831).

[11] Центральный образ поэтической мифологии Вл. С. Соловьева (см. поэму «Три свидания» и стихотворение «Лишь забудешься днем иль проснешься в полночи...», 1898).

[12] Цитируется стихотворение «Из-под таинственной, холодной полумаски...» (предположительно 1841). В оригинале: «...бесплотное виденье...».

[13] Из стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1829).

[14] «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

[15] Подразумеваются строки из стихотворения Вл. С. Соловьева «Das Ewig-Weibliche» (1898), цитируемые Белым ниже.

[16] «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

[17] Книга премудрости Соломона, 7 : 26—27, 29.

[18] Найти средневековый латинский гимн, в котором бы содержалось точное соотвествие приводимым стихам, не удалось. Однако по отдельности формулы «sine spina» и «peccatorum medicina» встречаются во множестве текстов. Цитируемый гимн (если Белый не допустил ошибки в цитате) относится, по-видимому, к числу редких, потому что образ розы без шипов, подразумеваемый в словах «sine spina», обычно употреблялся по отношению к Деве Марии, но не по отношению к Марии Матери Божьей (эта справка сообщена нам проф. К. Райнхардтом, Трир).

[19] Неточно цитируется примечание Вл. С. Соловьева к поэме «Три свидания», фрагмент из которой приведен у Белого. В оригинале: «...в шутливых стихах...».

[20] Цитируется седьмое стихотворение цикла «Хвалы и моления Пресвятой Деве» (1883), переведенного Вл. Соловьевым из Ф. Петрарки.

[21] См. примеч. 15.

[22] Кн. пророка Малахии, 4 : 1.

[23] Из стихотворения «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (1839).

[24] См. примеч. 7 к статье Андреевского.

[25] Книга премудрости Соломона, 17 : 17—20.

[26] Из стихотворений Блока «Бегут неверные дневные тени...» (1902) и «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901).

[27] 1 послание апостола Иоанна, 4 : 16.

[28] См. примеч. 6 к наст. статье.

А. Блок

Педант о поэте

Впервые: Слово. 1906. 27 февр. (Лит. приложение. № 4). Печатается по: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 25—30.

Александр Александрович Блок (1880—1921) — поэт; в начале 1900-х гг. становится широко известен как один из ярчайших выразителей «младшего символизма». Статья «Педант о поэте», написанная по поводу 2-го издания книги Н. А. Котляревского «Михаил Юрьевич Лермонтов», явилась очередным свидетельством резкого расхождения символистской критики с позитивистски ориентированным академическим литературоведением. При написании рецензии Блок, по-видимому, учитывал суждения Андрея Белого, высказанные в статье «О теургии», а также в статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905). В последней из них Белый связывал с именем Лермонтова происхождение той линии в русской поэзии, к которой принадлежал сам Блок (ощущение Блока как «Лермонтова нашей эпохи» было характерно и для многих других современников — см.: *Чуковский К.* Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924. С. 136). К Белому восходил, в частности, образ «окостеневшего в магизме» Лермонтова, не вошедший в окончательный текст блоковской статьи. Эта часть, показавшаяся издателю П. П. Перцову «туманной», была по его предложению снята Блоком (см. письмо Блока к Перцову от 31 января 1906 г. — *Блок А.* Собр. соч. Т. 8. С. 149—150). Соглашаясь со многими мыслями Белого, Блок постарался, однако, избежать жесткой прочерченности его «теургических» построений и не случайно выделил как главное свойство Лермонтова «бессменную тревогу духа».

Некоторые темы, намеченные в рецензии на книгу Котляревского, развиты Блоком в статьях «Безвременье» (1906), «Памяти Врубеля» (1910) и др. В 1919—1920 гг. Блок по предложению М. Горького подготовил к печати однотомник избранных сочинений Лермонтова, вышедший в издательстве З. И. Гржебина (*Лермонтов М. Ю.* Избр. соч. в одном томе / Ред., вступ. статья и примеч. А. Блока. Берлин; Пб., 1920). Процесс работы над этим изданием отчасти документирован записными книжками Блока, а также его многочисленными пометами на полях пятитомного

академического издания Лермонтова 1910—1913 гг. (см.: *Миллер О. В.* Пометы Александра Блока на Полном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова // РЛ. 1975. № 3. С. 212—219). Подробнее о Блоке и Лермонтове см.: *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 247—265.

[1] О двоящемся облике Лермонтова Блок писал в статье «Безвременье»: «Лермонтов восходил на горный кряж и, кутаясь в плащ из тумана, смотрел с улыбкой вещей скуки на образы мира, витающего у ног его. И проплывали перед ним в тумане ледяных игол самые тайные и знойные образы: любовница, брошенная и все еще прекрасная, в черных шелках, в “таинственной холодной полумаске”. Проплывая в туман, она видела сны о нем, но не о том, что стоит в плаще на горном кряже, а о том, кто в гусарском мундире крутит ус около шелков ее и нашептывает ей сладкие речи. <...> На горном кряже застал его случай, но изменил ли он себе? “На лице его играла спокойная и почти веселая улыбка... Пуля пробила сердце и легкие...” Кому? Тому ли, кто смотрел с крутизны на мировое колесо? Или тому, двойнику, кто в гусарском мундире, крутя ус, проносился в безднах и шептал сладкие речи женщине в черных шелках?» (*Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 76—77).

[2] Отсылка к рассказу Л. Н. Андреева «Большой шлем» (1899). *Большой шлем* — термин карточной игры: такое положение, при котором противник не может взять старшей картой или козырем ни одной карты партнера.

[3] Из стихотворений Тютчева «К Н.» («Твой милый взор, невинной страсти полный...», 1824) и «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (нач. 1830-х гг.).

[4] Герой древнегреческого мифа *Кадмос* (Кадм), строитель города Фивы, получил от Зевса в жены *Гармонию*, дочь Ареса и Афродиты.

[5] Имеется в виду речь о Пушкине, произнесенная Достоевским на заседании Общества любителей российской словесности 8 июня 1880 г.

[6] Цитируется текст исследования Котляревского (С. 48). Приводимые слова заимствованы из драмы «Странный человек» (сцена V).

И. Ф. Анненский

Юмор Лермонтова

Впервые: *Анненский И. Ф.* Вторая книга отражений. СПб., 1909. С. 22—30. Печатается по: *Анненский И. Ф.* Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979. С. 136—140.

Иннокентий Федорович Анненский (1855—1909) — поэт, критик, переводчик, драматург, педагог. Основы критического метода Анненского изложены в его статье «Что такое поэзия?» (1911). По мнению критика, «ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта» и, порождая у каждого нового поколения читателей новые вопросы и ассоциации, развивается во времени независимо от его творца. Критик, актер и читатель «вечно творят “Гамлета”», наполняя заложенные в произведении мысли-импульсы историческим и философским со-

держанием своей эпохи. Для критической прозы Анненского характерно воссоздание в очерке-«отражении» атмосферы произведения, о котором идет речь, стремление к недосказанности и открытости мысли.

«Книги отражений» Анненского не были оценены критикой. «Претенциозной казалась их манера, ненужно туманным их язык, неожиданными и необоснованными их модернистские тенденции, разрозненным и скучным — подбор тем» (*Горнфельд А. Г.* И. Анненский. Вторая книга отражений // Русское богатство. 1909. № 12. С. 96—97). Метод Анненского называли импрессионистическим (*Эрберг К. О.* О воздушных мостах критики // Аполлон. 1909. № 2) или интуитивным (*Бурнакин А.* Мученик красоты // Искра. 1909. № 3; *Крючков Д.* Критик-интуит // Очарованный странник. Вып. 3. Пг., 1914), его мысли о русских писателях — фрагментарными, а оценки крайне субъективными (*Чуковский К.* Об эстетическом нигилизме // Весы. 1906. № 3—4). Однако в частных письмах к Анненскому «Книги отражений» высоко оценили А. Н. Толстой (опубл.: ЛГ. 1983. 5 янв.) и М. А. Волошин (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. 1976. Л., 1978. С. 244).

К творчеству Лермонтова Анненский-критик обращался и до работы над «Книгами отражений». 1 октября 1891 года он выступил с речью о Лермонтове на годичном акте в коллегии Павла Галагана в Киеве (впоследствии она была опубликована: *Анненский И. Ф.* Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Русская школа. 1891. Кн. 12. С. 73—83). Уже в этой статье намечено противопоставление Лермонтова другим писателям: «Из всех русских поэтов Лермонтов, может быть, всего непосредственнее и безраздельнее любил природу». Это особое чувство природы связано, в частности, с тем, что у Лермонтова «была не пристрастная к людям душа». Особая «трезвость души» отличает Лермонтова и от Руссо, Гете, Гейне, Шелли, Байрона и Ламартина. Сохранился черновой набросок другой статьи Анненского о Лермонтове, где критик назвал роман «Герой нашего времени» «одной из самых умных книг в нашей беллетристике» (основные тезисы этого наброска опубликованы: *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 613—614). Позже, в статье «Символы красоты у русских писателей» (впервые: Белый камень. 1908. № 1. С. 99—106; затем вошла во «Вторую книгу отражений»), Анненский отметил своеобразие лермонтовского понимания красоты (она была для поэта «вызовом», «одним из осложнений жизни», «одной из помех для свободной души»).

Публикуемая в настоящем издании статья «Юмор Лермонтова» — самый поздний очерк Анненского о поэте. Для Анненского характерно особое понимание «юмора» — как контраста, напряженности: «Юмор связывает высокое с низменным, благородное с разнузданным, идеальное с реальным» (*Анненский И. Ф.* Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом / Публ. Н. Т. Ашимбаевой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. № 4. С. 383). Особенности «юмористической» напряженности характеризуют художественный мир писателя. Юмор Лермонтова — особый тип соотнесения мечты и реальности, жизни и творчества, определенный Анненским как «мечтательное общение с жизнью».

[1] Детали из рассказа Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» (1895).

² *Кааба* — мечеть в Мекке, святыня мусульманского мира. В восточной стене мечети находится черный камень, которому поклоняются мусульмане.

³ *Наргиле* (перс.) — восточный курительный прибор с длинным рукавом вместо трубки.

⁴ По свидетельству И. А. Бунина, Чехов говорил о «Тамани» Лермонтова: «Не могу понять, как мог он, будучи мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно» (А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 514; ср. также: С. 462, 650).

Б. А. Садовской

Трагедия Лермонтова

Впервые: РМ. 1912. Кн. 7. Отд. 2. С. 1—22. Статья была написана к 70-летней годовщине смерти Лермонтова. В журнальной публикации снабжена пометой: «15 июля 1911 г.». С сокращениями и искажениями перепечатана в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Иллюстрированное полн. собр. соч. / Под ред. В. В. Каллаша. М., 1914. Т. 3. С. XXXIII—XLVIII.

Борис Александрович Садовской (настоящая фамилия: Садовский; 1881—1952) — поэт, беллетрист, литературный критик, историк литературы, драматург. Статья 1911 г. была не единственным обращением писателя к личности и творчеству Лермонтова. Садовскому принадлежат стихотворения «Памятник Лермонтову в Пятигорске» (1908), «Лермонтов» (1925), «Мартынов. (Отрывок из поэмы «Лермонтов»)» (1930; по-видимому, поэма осталась ненаписанной), а также роман «Пшеница и плевелы» (1940; опубл. 1993). История дуэли Лермонтова с Мартыновым осмыслена в этих произведениях по-разному. Если в статье 1911 г. Мартынов представлен как карикатура Печорина, как сознающий свое ничтожество человек, убийца великого поэта, то в позднейшем романе оценки решительно сдвигаются. Лермонтов изображен здесь как носитель «дьявольского» начала, он сеет зло и гибель. Мартынов же представлен как наивный, честный, простодушный человек, становящийся орудием небесной кары. По мнению В. Э. Вацуро, роман Садовского явился запоздалой данью религиозно-философскому спору о Лермонтове, не нашедшему отражения в статье 1911 г. В «Пшенице и плевелах» обнаруживается преемственная связь с суждениями о Лермонтове Вл. Соловьева, которого Садовской считал в поздние годы своим религиозным учителем (см.: *Садовской Б.* Пшеница и плевелы / Публ. и вступ. статья С. Шумихина. Послесл. В. Э. Вацуро // Новый мир. 1993. № 11. С. 92—150).

¹ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...».

² Песня рыбки из поэмы «Мцыри».

³ Из стихотворения Пушкина «Монастырь на Казбеке» (1829).

⁴ *Демосфен* (ок. 384—322 до н. э.) — один из великих ораторов древних Афин; неудачно начав свою политическую карьеру из-за природного

косноязычия, избавился от этого недостатка путем долгих и мучительных тренировок голоса и речи.

[5] Цитаты из стихотворений «Я не люблю тебя; страстей...» (1831), «Ночь. I», «Одиночество», «Кладбище» и «Дереву» (все — 1830).

[6] *Михаил Александрович Врубель* (1856—1910) — русский художник; неоднократно обращался к «Демону» Лермонтова. В данном случае подразумевается картина «Демон поверженный» (1902).

[7] См. примеч. 9 к статье Михайловского.

[8] Из повести «Штосс» (гл. 3).

[9] Из стихотворения «Кавказ» (1830).

[10] Садовской называет приводимое стихотворение «последним», поскольку в издании под редакцией П. А. Висковатого оно было помещено в разделе «Последние стихотворения» (Т. 1. С. 342—343). В этот раздел Висковатый включил произведения, найденные в Пятигорске в записной книжке Лермонтова после его смерти.

[11] Из стихотворения «Кладбище» (1830).

[12] Цитируется стихотворение, включенное Лермонтовым в письмо к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г.

[13] Эти слова Павла Андреевича Федотова (1815—1852), сказанные по поводу стихотворений «Выхожу один я на дорогу...» и «Сон», приводятся А. В. Дружининым в его «Воспоминаниях о русском художнике П. А. Федотове» (Совр. 1853. № 2. Отд. 2. С. 86).

[14] *Александре Осиповне Смирновой* (урожд. Россет; 1809—1882) посвящено альбомное стихотворение Лермонтова 1840 г.

[15] *Марией Алексеевной Щербатовой* (урожд. Штерич; ок. 1820—1879) Лермонтов был увлечен в 1839—1840 гг.

[16] Из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...».

[17] Из стихотворения «Я видел тень блаженства; но вполне...» (1831).

[18] Из стихотворения «Первая любовь» (1830—1831).

[19] *Арсений Иванович Введенский* (1844—1909) — критик и библиограф, редактор Полного собрания сочинений Лермонтова, изданного в 1891 г. журналом «Нива».

[20] *Елизавета Алексеевна Арсеньева* (урожд. Столыпина; 1773—1845) — бабушка Лермонтова.

[21] *Арина Родионовна Яковлева* (1758—1828) — няня Пушкина. *Наталья Савишна* — персонаж автобиографической повести Л. Толстого «Детство» (1852); ее прототипом послужила Прасковья Исаевна, крепостная экономка семейства Волконских—Толстых.

[22] Имеется в виду эпизод, рассказанный в 6-й главе повести Толстого «Отрочество» (1854).

[23] *«Соловей и роза»* — стихотворение Фета (1847; перерабатывалось для изданий 1850 и 1888 гг.). Перифрастическое обозначение Фета как «певца соловья и розы» было распространено в современной ему критике.

[24] Из прозаического отрывка «Я хочу рассказать вам...».

[25] *«Прекрасная партия»* — стихотворение Некрасова (1852).

[26] См. примеч. 25 к статье Григорьева.

[27] Слова Мити из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. I, кн. III, главка «Исповедь горячего сердца. В стихах». — *Достоевский.* Т. 14. С. 100).

[28] Из юнкерской поэмы «Гошпиталь» (1834).

[29] Приводится первая строфа стихотворения «Ты помнишь ли, как мы с тобою...» (1830).

[30] Из стихотворения «Склонись ко мне, красавец молодой...» (1832).

[31] Слова Арбенина из драмы «Маскарад» (д. III, сцена 2, выход 2).

[32] Полностью приводится текст стихотворения «Одиночество» (1830).

[33] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[34] Имеются в виду три стихотворения Лермонтова 1830 г.: «Ночь. I», «Ночь. II» и «Ночь. III», написанные под влиянием стихотворений Байрона «The Dream» («Сон», 1816) и «Darkness» («Тьма», 1816).

[35] Из стихотворения «Наполеон» (1829).

[36] Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 6).

[37] Из стихотворения «Монолог» (1829).

[38] Оттуда же.

[39] Л. в восп. С. 366—368; см. также примеч. 36 к статье Михайловского.

[40] См.: *Васильчиков А. И.* Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н. С. Мартыновым // Л. в восп. С. 469 (впервые опубл. в 1872 г.).

[41] См. примеч. 22 к статье Мережковского.

[42] *Висковатый.* С. 310. Эти слова принадлежат Александру Ивановичу Арнольди (1817—1898), сослуживцу Лермонтова по лейб-гвардии Гродненскому гусарскому полку; позднее — генералу от кавалерии (с 1884 г.).

[43] Из романа Пушкина «Евгений Онегин» (гл. 1, строфа VIII).

[44] *Надежда Петровна Верзилина* (1826—1863) — дочь генерал-майора П. С. Верзилина. Версия о том, что Надежда Петровна была причиной ссоры Лермонтова с Мартыновым (см., например, рассказ Л. А. Сидери: Л. в восп. С. 610), большинством исследователей признана необоснованной.

[45] Цитируется экспромт, традиционно приписываемый Лермонтову, начиная с издания под редакцией Висковатого (Т. 1. С. 348).

[46] См.: *Шан-Гирей Э. А.* Воспоминание о Лермонтове // РА. 1889. № 6. С. 316; Л. в восп. С. 432).

[47] См. примеч. 6 к статье Розанова. В романе «Пшеница и плевелы» Садовской также следует этой версии.

[48] Брюсов в статье «Священная жертва» (1905) писал о том, что Пушкин, Лермонтов и другие поэты XIX в. воспринимали поэтическое творчество как «что-то отличное от жизни»: «Казалось вполне естественным, что поэт в стихах держится одних взглядов на мир, а в жизни иных. Можно с уверенностью сказать, что Лермонтов, написавший поэму о демоне, не верил в реальное существование демонов: демон для него был сказкой, символом, образом» (*Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 95).

[49] Садовской опирается на те сведения, которые были собраны им в процессе работы над биографией Фета (см.: *Садовской Б.* Ледоход: Статьи и заметки. СПб., 1916).

В. Ф. Ходасевич

Фрагменты о Лермонтове

Впервые: Знамя. 1989. № 3. С. 200—207 (публ. С. Богатыревой). Печатается по: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 438—448. В преамбуле частично использованы примеч. И. П. Андреевой к указанному изданию.

Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939) — поэт, мемуарист, литературный критик. «Фрагменты о Лермонтове» были написаны в сентябре 1914 г., к 100-летнему юбилею поэта. Статья предназначалась для журнала «Северные записки», однако не была напечатана — вероятно, потому, что сам Ходасевич счел ее не вполне завершенной (см.: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч. Т. 1. С. 557). Если не считать газетной заметки «При чем же здесь Лермонтов?», в которой Ходасевич указал на серьезную фактическую ошибку, допущенную Д. И. Абрамовичем, редактором Полного собрания сочинений поэта (Голос Москвы. 1913. 11 апр.), «Фрагменты...» являются единственным развернутым обращением Ходасевича-критика к творчеству Лермонтова — и это далеко не случайно. В том же 1914 г. Ходасевич заметил: «Русских людей можно вполне законно и довольно многозначительно делить на поклонников Пушкина и поклонников Лермонтова. Принадлежность к той или другой категории определяет много» (Там же. С. 403). Ему самому был безусловно ближе Пушкин, что не могло не сказаться и в некоторых его отзывах о Лермонтове. 21 февраля 1921 г. Ходасевич отметил в записной книжке: «Пушкин — творец автономных миров, теург. Он потому многосмыслен. Лермонтов тенденциозен и не теургичен. Из Лермонтова не выжмешь ничего, кроме Лермонтова (который велик, конечно)» (Там же. С. 558). Однако уже в письме к П. Н. Зайцеву от 11 июня 1922 г. он так ответил на вопрос о своих любимых поэтах: «Пушкин, которым специально занимался с 1906 года, Борат<ынский>, Фет, Блок. Сейчас становится очень близок Лермонтов, которого я раньше не умел ценить» (Там же. Т. 4. С. 445). В этот период заметно увеличивается и число лермонтовских реминисценций в стихах Ходасевича (см.: *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Wiener slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. S. 54, 62). Об участии Ходасевича в полемике вокруг Лермонтова, которая шла в эмигрантской печати, см. ниже, в примечаниях к статье Адамовича.

[1] Имеются в виду гоголевские торжества, проходившие в Москве в 1909 г. по случаю 100-летия со дня рождения писателя.

[2] Из поэмы «Демон» (ч. 1, XV).

[3] Здесь и ниже — цитаты из стихотворения «Благодарность».

[4] Имеются в виду духовные оды Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743) и «Утреннее размышление о Божием величестве» (ок. 1747).

[5] Из стихотворения Пушкина «To Dawe, Esqr.» (1828).

[6] *Виктор Григорьевич Тепляков* (1805—1842) — поэт, прозаик, археолог, путешественник. Его сборник «Фракийские элегии» вышел в свет в 1836 г. Пушкин отнесся к Теплякову с сочувственным вниманием и по-

местил в 3-м томе журнала «Современник» рецензию на «Фракийские элегии», отметив в качестве главных достоинств Теплякова «блеск и энергию», а в качестве главных недостатков — «напыщенность и однообразие» (*Пушкин*. Т. 12. С. 90).

[7] О том, что сборник стихотворений Евдокии Петровны Ростопчиной (урожд. Сушкова; 1811/1812—1858) был встречен восторженными рецензиями в журналах того времени, Ходасевич писал подробнее в очерке «Графиня Е. П. Ростопчина» (РМ. 1916. Кн. 1; *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч. Т. 2. С. 26—27; в этом же издании см. комментарий А. Б. Ранчина, включающий библиографические сведения об упомянутых Ходасевичем отзывах, — С. 469).

[8] Слегка измененные слова Пимена из «Бориса Годунова» (сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»).

[9] Из стихотворения Пушкина «19 октября» (1825).

[10] Слова из поэмы «Измаил-Бей» (ч. 2, XVIII).

[11] Имеется в виду повесть «Штосс».

[12] Заключительная, четвертая, строфа стихотворения «Из альбома С. Н. Карамзиной» отсутствовала в первой публикации (1841) и в некоторых последующих. Говоря о том, что стихотворение написано Лермонтовым за год до смерти, т. е. в 1840 г., Ходасевич ориентируется на эдиционную практику конца XIX—начала XX в. (см., например, издание под редакцией П. А. Висковатого, т. 1). В современных изданиях предлагается более широкая датировка — с 1839 по начало 1841 г., мотивированная временем общения Лермонтова с семейством Карамзиных (см.: ЛЭ. С. 182).

[13] *Ипполит Федорович Богданович* (1743/1744—1803) — поэт, переводчик, автор знаменитой в свое время поэмы «Душенька» (1783). Литературный портрет Богдановича как прирожденного «идиллика», склонного к уединению и «умершего так же тихо, как жил», был дан Ходасевичем во вступительной заметке к изданию «Душеньки» в серии «Универсальная библиотека» (М., 1912; ср. также очерк «Богданович», написанный в 1939 г.: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч. Т. 2. С. 455—460).

[14] Из стихотворения «Любовь мертвеца».

[15] В этом месте и ниже, в предпоследнем абзаце, угловыми скобками обозначен незаполненный пробел, оставленный в рукописи Ходасевича, по-видимому, для цитаты.

Ю. И. Айхенвальд

Памяти Лермонтова

Впервые: Речь. 1914. 2 окт., № 265. С. 2.

Юлий Исаевич Айхенвальд (1872—1928) — критик, переводчик, автор известной серии очерков «Силуэты русских писателей» (1906). Во введении к книге Айхенвальд определил свой метод как метод «имманентной» критики. Литературный критик, по его мнению, должен отказаться от попыток связать художественное произведение с историей, социальной средой, биографией писателя и творчеством его предшественников.

«...Индивидуализму, который он исповедует, подобает метод, в силу которого прежде всего и после всего, через непосредственное переживание и сочувствие, изучается каждый писатель в своей внутренней отдельности и единоличности». «Писатель в своем существе <...> связан не с малой, а с большой средою, т. е. с мировою сутью; писатель, как автор, определяется самим собой, волей своего таланта, складом своей одаренной души» (*Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 28). Интуитивное вчувствование в «иррациональную душу» писателя связано с субъективным впечатлением критика, но это неизбежно, так как «вне субъективных впечатлений литература, как и вообще искусство, не существует». Статьи Айхенвальда о литературе были впоследствии высоко оценены философами русской эмиграции (см.: *Франк С. Л.* Памяти Ю. И. Айхенвальда // Путь. 1929. № 15. С. 125—126; *Степун Ф. А.* Памяти Ю. И. Айхенвальда // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 11—13).

Один из очерков книги Айхенвальда был посвящен Лермонтову (впервые опубл.: РМ. 1905. № 8. Отд. 2. С. 75—89). В качестве приложения к нему в последующих изданиях «Силуэтов...» печатались также заметка «Мережковский о Лермонтове» (1909) и «Заметка о “Герое нашего времени”» (1914). Публикуемая в настоящей антологии статья из газеты «Речь» повторяет основные положения этих работ. Метод «имманентной» критики проявился в ней лишь отчасти, что связано, очевидно, с ограниченным объемом газетной заметки, а также с желанием Айхенвальда отчетливее структурировать те мотивы лермонтовского творчества, которые были импрессионистически описаны им в «Силуэтах...». Можно отметить, что две основные группы мотивов, выделенные Айхенвальдом в настоящей статье, соотносятся с теми оппозициями («антитезами»), которые он обозначил в «Схеме к изучению русской художественной литературы», приложенной к 3-му изданию «Силуэтов...» (1911). В этой схеме Айхенвальд отвел творчеству Лермонтова особое место. Центральная оппозиция русской литературы — это, по мнению Айхенвальда, «тоска по родине и тоска по чужбине <...> оседлость и скитальчество, патриотизм и космополитизм...» (*Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М., 1998. Т. 1. С. 28). Лермонтов, как и многие другие русские писатели, воплотил в своем творчестве борьбу этих двух начал: «Парус одинокий лермонтовской поэзии — что “ищет он в стране далекой, что кинул он в краю родном”? И в неодолимой тоске своих противоположных порываний не мечется ли он между родиной и чужбиной, между простой стихией Пушкина и изысканностью Байрона и всяческого Кавказа, между Богом и Демоном?» (С. 30). Общая для всей русской литературы антитеза натуры и культуры реализована в стихотворениях Лермонтова «Три пальмы» и «Дума», а также в образах Печорина и Бэлы (С. 33), антитеза города и деревни — в стихотворениях «Когда волнуется желтеющая нива...» и «Родина» (С. 36). Развивая мысль А. Григорьева о хищном и смирном типах в русской литературе, Айхенвальд подробно рассматривает эту оппозицию на материале «Героя нашего времени» (С. 39). То обстоятельство, что выстраивание столь схематичных противопоставлений шло вразрез с принципами «имманентной» критики Айхенвальда, было отмечено в печатных откликах на 3-е издание «Силуэтов...» (см.: А. Долинин // РМ. 1911. № 9. С. 340).

[1] *Архимед* (287—212 до н. э.) был убит при захвате римлянами города Сиракузы. «...Среди всей суматохи, какую только может породить во взятом городе страх, среди солдат, бегавших повсюду и грабивших, Архимед, как рассказывают, был занят только фигурами, которые он чертил на песке. Какой-то солдат, не зная, кто это, убил его» (*Ливий Т.* История Рима от основания Города. М., 1994. Т. 2. С. 217).

[2] Захват немцами бельгийского города Лувена (Лёвен), а также разрушение знаменитого Реймского собора относились к темам, интенсивно обсуждавшимся в русской публицистике первых месяцев войны.

[3] *Анатоль Франс* (наст. имя: Анатоль Франсуа Тибо; 1844—1924) — французский писатель.

[4] Цитаты из «Казачьей колыбельной песни» и поэмы «Беглец».

[5] Из поэм «Измаил-Бей» (ч. 1, XXIV) и «Боярин Орша» (гл. 1).

[6] Из поэмы «Демон» (ч. 1, XIII).

[7] Из стихотворения «Спор».

[8] Из поэмы «Ангел смерти».

[9] Из стихотворения «Валерик».

[10] Из поэмы «Сашка» (строфа 82).

[11] Из поэмы «Демон» (ч. 1, XII).

[12] Из стихотворения «Свиданье».

[13] Из стихотворения «Она поет — и звуки тают...».

[14] Контаминация строк из поэмы «Сашка» (строфа 71), стихотворений «Памяти А. И. О<доевско>го» и «Листок».

[15] Из стихотворений «Он был рожден для счастья, для надежд...» и «Ребенку».

[16] Из стихотворений «Гляжу на будущность с боязнью...» и «Дума».

[17] Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...».

[18] Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...».

[19] Из поэмы «Сашка» (строфа 71).

[20] «К*» («Прости! — мы не встретимся боле...», 1832).

[21] Из стихотворения «Есть речи — значенье...».

[22] Из поэмы «Литвинка» (строфа 17).

[23] Из ранней редакции стихотворения «Стансы» («Я не крушуся о былом...», 1830).

[24] Из стихотворения «Св. Елена».

[25] Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 21).

[26] Из поэмы «Демон» (ч. 2, XVI).

[27] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[28] Из стихотворения «Тебе, Кавказ, суровый царь земли...» (1838?), задуманного, по-видимому, как посвящение к поэме «Демон».

[29] Из стихотворения «Опасение» (1830).

[30] Из стихотворения «Валерик».

[31] Из поэмы «Хаджи Абрек».

[32] Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

[33] Из романа «Герой нашего времени» (повесть «Бэла»).

Д. Л. Андреев

Из книги «Роза Мира»

Первая полная публикация осуществлена вдовой писателя, А. А. Андреевой: *Андреев Д.* Роза Мира. М., 1991. Приводимый отрывок главы «Миссии и судьбы» печатается по этому изданию (С. 182—184).

Даниил Леонидович Андреев (1906—1959) — религиозный мыслитель, писатель, поэт; сын писателя Л. Н. Андреева. Ранние произведения Д. Андреева, по условиям времени не предназначавшиеся для печати, были уничтожены при его аресте в 1947 г. Приговоренный к двадцати пяти годам лишения свободы (с началом хрущевской оттепели этот срок был сокращен до десяти лет), Д. Андреев отбывал заключение во Владимирской тюрьме. В камере он начал работу над своим главным сочинением, мистическим трактатом «Роза Мира». Книга была завершена в 1957—1959 гг., после выхода писателя на свободу.

В своей грандиозной теологической утопии Д. Андреев предрекает наступление нового мирового периода — периода всечеловеческого братства, когда будет полностью преобразована сущность земных государств, а сами люди примут новый, облагороженный, образ. Для этого на смену старым религиям, «разрозненным лепесткам», должна явиться «интеррелигиозная, всечеловеческая церковь новых времен, Роза Мира», которая будет итогом соборного творчества, «духовной деятельности множества» (С. 13). Во главе Розы Мира должен стать тот, кто совместит в себе «три величайших дара: дар религиозного вестничества, дар праведности и дар художественной гениальности» (С. 15). Вся деятельность прежних героев, подвижников и гениев служит предварением этого будущего синтеза.

В этом контексте особое значение для Д. Андреева приобретают те случаи, когда дар художественного творчества соединяется с даром «вестничества». В «метаистории русской культуры» «вестники» приходят на смену «святым и праведникам». В России XIX в., когда православная церковь утрачивает значение «духовной водительницы общества», именно инстанция «вестничества» берет на себя те функции, которые прежде принадлежали церкви (С. 173—174). «Вестник — это тот, кто <...> дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющиеся из миров иных. Пророчество и вестничество — понятия близкие, но не совпадающие. Вестник действует только через искусство; пророк может осуществлять свою миссию и другими путями <...>. С другой стороны, понятие вестничества близко к понятию художественной гениальности, но не совпадает также и с ним. Гениальность есть высшая степень художественной одаренности. И большинство гениев были в то же время вестниками — в большей или меньшей степени, — но, однако, не все» (С. 174). Одним из величайших «русских вестников» Д. Андреев считает Лермонтова, подчеркивая при этом, что миссия его осталась несвершенной, а ее смысл — загадочным.

[1] *Родомыслы* — «исторические деятели, оказавшие могучее и благотворное влияние на судьбы народа или государства» и руководимые светлыми силами, исходящими из высших, небесных слоев соответствующей «метакультуры» (*Андреев Д.* Роза Мира. С. 274).

[2] Вернувшись во Францию, Ж. Дантес сделался известным политическим деятелем; при императоре Наполеоне III он занимал пост сенатора.

[3] Во второй книге «Розы Мира» Д. Андреев рассказывает о том, как на заре земной жизни Планетарный Логос создал для восполнения сил Света в борьбе с демоническими монадами «новое человечество» — человечество *титанов*, «обликом напоминавших нас, но огромных и великолепных». Демон Гагтунгр «...сумел вызвать их бунт против Промысла», заставив их пожелать «абсолютной свободы своих *Я*». «Бунт завершился тем, что силы Гагтунгра <...> вовлекли души титанов в глубокие мучилища. Там длилась их пытка свыше миллиона лет, пока, с помощью Провиденциальных сил, им не удалось вырваться из плена. Теперь большинство из них совершают свой путь среди человечества, выделяясь на общем фоне масштабом своей личности и особым сумрачным, хотя отнюдь не темным, ее колоритом. Их творчество отмечено смутным воспоминанием богоборческого подвига, как бы опалено древним огнем и поражает своей мощью» (С. 47). В примечании Д. Андреев приводит ряд имен из числа бывших титанов: «Эсхил, Дант, Леонардо, Микеланджело, Гете, Бетховен, Вагнер, Ибсен, Лермонтов, Лев Толстой».

[4] Считая Вселенную многослойным образованием, Д. Андреев употреблял слово *Энроф* как «имя нашего физического слоя — понятие, равнозначное понятию современной астрономической вселенной». Энроф характеризуется «наличием в нем пространства трех измерений и времени одного измерения» (С. 274—275).

[5] *Графиня Тереза Гвиччиоли* (Гвичьоли) — возлюбленная Байрона в годы его жизни в Италии.

[6] См. примеч. 5 к статье Розена.

[7] См.: *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1998. Т. 2. С. 54—55.

[8] Наст. изд., с. 348—386.

[9] Опираясь на античные представления о *даймонах*, сопутствующих людям, Д. Андреев обозначает этим словом обитателей более высокого слоя Вселенной, чем наш физический мир Энроф. Даймоны связаны с человечеством «разнообразными нитями», в том числе способны влиять на поступки людей (С. 273).

[10] Это замечание Пушкина по поводу строк Державина («За слова меня пусть гложет, / За дела сатирик чтит») передано Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (*Гоголь*. Т. 8. С. 229). Тот же эпизод приводит Вяземский в приписке 1875 г. к своей статье о «Цыганах» (см.: *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 82).

[11] О том, что Лермонтов не удовлетворился бы только «словом», что он «ушел бы в пустыню» и сделался «духовным вождем народа» (то есть «ушел бы в путь Серафима Саровского»), писал Розанов в статье 1916 г. «О Лермонтове» (НВр. 1916. 18 (31) июля, № 14499. С. 4—5).

[12] См. примеч. 7 к статье Зайцева.

[13] *Демиург Яросвет* — согласно пояснениям Д. Андреева, «богосотворенная монада, один из великих демиургов человечества, народоводитель Российской метакультуры» (С. 275).

IV
ЛЕРМОНТОВ И ЛЕРМОНТОВЕДЫ

Д. Н. Овсянико-Куликовский
Из книги «М. Ю. Лермонтов»

Впервые: *Овсянико-Куликовский Д. Н.* М. Ю. Лермонтов: К столетию со дня рождения великого поэта. СПб., 1914 (приводимые отрывки — С. 5—10, 72—87).

Дмитрий Николаевич Овсянико-Куликовский (1852—1920) — критик, публицист, лингвист, историк культуры, литературовед, основатель психологической школы в русском литературоведении. В качестве главного предмета изучения в его работах выступает внутренняя, психологическая сторона художественного творчества (душевная жизнь автора). Согласно теории Овсянико-Куликовского, существуют два различных вида творчества: объективный (когда художник может сделать положительным героем своего психологического и идейного антипода) и субъективный (когда художник изображает прежде всего самого себя и свою среду). С ними связаны два типа искусства: образное (познавательное), представленное преимущественно прозой, и безо́бразное, ритмическое (непознавательное), связанное главным образом с лирикой. Лирическая эмоция порождается чередованием контрастирующих эмоций; играя ими, лирик освобождает себя и читателя от гнета чувств. Цель лирики — «создание не идей, а высшей гармонии духа» (*Овсянико-Куликовский Д. Н.* Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. 1910. Т. 2. Вып. 2. С. 182—226). В книге о Лермонтове критик исходит из того, что Лермонтов принадлежал к числу эгоцентрических натур, был моралистом, обличителем и проповедником, но одновременно меланхоликом и пессимистом. Большинство его произведений субъективны, в них он «воспроизвел себя самого или некоторые существенные стороны своей натуры». Так, например, в раздвоенной личности Печорина «Лермонтов изобразил патологию собственной души». Но, поскольку «печоринское» («лермонтовское») часто встречалось в психологии людей 1830—1840-х гг., этот индивидуальный образ оказался типическим (С. 87). Субъективное творчество, по теории Овсянико-Куликовского, «развертывается в рамках психологических антитез, словесным выражением которых служат антитезы образов, представлений, идей, красок, звуков», именно эти антитезы поэт-лирик ощущает как «гармонический ритм» (С. 30). В произведениях Лермонтова он выделяет социальную антитезу («я» и «толпа») и две субъективные: во-первых, противопоставление душевных бурь и страстей — душевной тишине, внутреннему покою и согласию; во-вторых, противопоставление чувств, «выражаемых терминами: очарование-разочарование, кипучая игра душевных сил — и их увядание, расцвет души и ее преждевременная старость, жизнь и смерть» (С. 33—34). В творчестве Лермонтова Овсянико-Куликовский обнаруживал также «великие задатки творчества объективного» (образ Максима Максимыча, «Песня про купца Калашникова», «Тамбовская казначейша»).

Книга и лекции Овсянико-Куликовского о Лермонтове были встречены критикой с одобрением (см. рецензии: Лекция Д. Н. Овсянико-Куликовского // Речь. 1914. 2 окт., № 265. С. 3; *Колтоновская Е.* // Речь. 1914. 20 окт., № 283. С. 2). Некоторые рецензенты отмечали неправомерность предсказаний Овсянико-Куликовского о том, каким бы могло быть творчество Лермонтова в дальнейшем (ВЕ. 1914. № 10. С. 328—330).

[1] См. следующие работы Овсянико-Куликовского: Гоголь в его произведениях: К столетию рождения великого писателя. М., 1909; Л. Н. Толстой как художник. СПб., 1899; Л. Н. Толстой: К 80-летию великого писателя. Очерк его деятельности, характеристика его гения и призвания. СПб., 1908; Гений Гете // Овсянико-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества. СПб., 1902. С. 179—205 (впервые опубл. в 1899 г.).

[2] Здесь и далее Овсянико-Куликовский, в соответствии с эдиционной практикой своего времени, обозначает «11 июня» запись, помещаемую в современных изданиях под датой «3 июня».

[3] Приводимый Овсянико-Куликовским фрагмент статьи П. Ф. Вистенгофа «Из моих воспоминаний» (ИВ. 1884. № 5. С. 329—353; см.: Л. в восп. С. 138—139), был процитирован в «Материалах для биографии и литературной характеристики», включенных Д. И. Абрамовичем в 5-й том Полного собрания сочинений Лермонтова, которое вышло под его редакцией в серии «Академическая библиотека русских писателей» в 1910—1913 гг.

[4] См. об этом во вступительной заметке к настоящему комментарию.

[5] Цитируется фрагмент мемуаров Николая Михайловича Сатина (1814—1873) (*Сатин Н. М.* Из воспоминаний // Почин: Сб. Общества любителей российской словесности на 1895 год. М., 1895. С. 232—250; см.: Л. в восп. С. 251).

[6] Д. И. Абрамович в упомянутом выше академическом издании сочинений Лермонтова привел фрагменты из воспоминаний М. А. Назимова в записи П. А. Висковатого (ср.: *Висковатый.* С. 303—304).

[7] Цитируется автобиографическая заметка, озаглавленная Лермонтовым «Записка 1830 года, 8 июля. Ночь» (условно обозначается в современных изданиях как 3-я из автобиографических записок; VI, 386).

[8] Полностью приводится автобиографическая заметка, условно называемая в современных изданиях 4-й (VI, 386).

[9] Отрывок из автобиографической заметки, публикуемой под условным номером <5> (VI, 386).

Б. М. Эйхенбаум

Лермонтов как историко-литературная проблема

Впервые: Атеней. Ист.-лит. временник / Под ред. Б. Л. Модзалевского, Ю. Г. Оксмана и П. Н. Сакулина. Л., 1924. Кн. 1—2. С. 79—111 (Труды Пушкинского дома АН СССР).

Борис Михайлович Эйхенбаум (1886—1959) — историк и теоретик литературы; с 1919 г. и до середины 1920-х гг. — один из ведущих участни-

ков ОПОЯЗа, сторонник «формальной школы». Из более ранних работ Б. М. Эйхенбаума о Лермонтове см. его статью «К вопросу о «западном влиянии» в творчестве Лермонтова» (Северные записки. 1914. № 10—11) и книгу «Мелодика русского лирического стиха: Пушкин—Тютчев—Лермонтов» (Пг., 1922). Приводимая статья явилась конспективным изложением монографии «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» (Л., 1924; переиздана в составе сборника: *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Работы разных лет / Сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес, коммент. Е. А. Тоддеса, М. О. Чудаковой, А. П. Чудакова. М., 1987). Работы Эйхенбаума о Лермонтове отразили характерные в этот период для формалистов поиски нового подхода к проблеме литературной эволюции. В последующие годы Эйхенбаум-лермонтовед обращается преимущественно к текстологическим и комментаторским вопросам (см. подготовленное под его редакцией Полное собрание сочинений Лермонтова, вышедшее в 1935—1937 гг. в издательстве «Academia», а также посмертно изданный сборник: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961), однако некоторые положения работы 1924 г. нашли развитие в его статьях «Литературная позиция Лермонтова» (ЛН. Т. 43—44. М., 1941. С. 3—82) и «Герой нашего времени» (*Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. С. 221—285).

Публикация книги «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» была встречена полемическим откликом А. И. Ромма в альманахе «Чет и нечет» (М., 1925. С. 43—44). К. А. Шимкевич, коллега Эйхенбаума по Государственному институту истории искусств, в целом высоко оценивший его книгу о Лермонтове, разошелся с ним в некоторых частных вопросах (например, в оценке «возрождаемой критической линии» Шевырева), а также отметил, что Эйхенбаум, «вообще, не склонен принимать случайное как данное, оно у него почти всегда необходимо. Почему, например, на развалинах классической эпохи русского стиха “должен” был возникнуть блеск эмоциональной риторики? — Это увлекательно, но опасно» (Русский современник. 1924. № 4. С. 262). Один из ведущих теоретиков-марксистов, В. Ф. Переверзев, отозвался на книгу Эйхенбаума о Лермонтове (а также на его книгу «Сквозь литературу», Л., 1924) резкой по тону и содержанию рецензией в журнале «Печать и революция» (1925. № 1. С. 269—270). По мнению Переверзева, «методологическая наивность» Эйхенбаума привела его к игнорированию «литературной динамики», ибо, «оттолкнувши авторскую личность, он не нашел другой живой, развивающей реальности, продуцирующей стиль, а превратил стиль в живую, саморазвивающуюся сущность» (С. 270). В конце 1940-х гг., в период борьбы с «космополитизмом», критики Эйхенбаума вспомнили в том числе и его старую книгу о Лермонтове, «подводившую все творчество гениального русского поэта к полнейшей зависимости от западноевропейских литератур» (*Иванов С. В.* М. Ю. Лермонтов и его комментаторы // Октябрь. 1948. № 11. С. 202). Этот аргумент оказался достаточным для того, «дабы сделать общие выводы о “трудах” профессора, направленных к ниспровержению Лермонтова» (Там же. С. 201).

[1] Имеется в виду очерк Д. С. Мережковского (см. наст. изд.) и книга А. Закржевского «Лермонтов и современность» (Киев, 1914; см. рецензию Эйхенбаума: Северные записки. 1915. № 2).

35 Зак. 3179

[2] Термин В. В. Виноградова, использованный им в статье «О символике Анны Ахматовой» (Литературная мысль. Пг., 1922. Вып. 1).

[3] *Дурылин С. Н.* Судьба Лермонтова // РМ. 1914. № 10. С. 1—30.

[4] Подразумеваются слова Пушкина из письма к Вяземскому во второй половине мая 1826 г.: «Твои стихи <...> слишком умны. — А поэзия, прости господи, должна быть глуповата» (*Пушкин.* Т. 13. С. 278—279).

[5] См.: Декабристы. Эстетика и критика. М., 1991. С. 134.

[6] См. также: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38—51.

[7] *Белинский.* Т. 7. С. 36—37.

[8] Там же. Т. 12. С. 84.

[9] Автором этой рецензии был Василий Степанович Межевич (1814—1849) — литературный и театральный критик, переводчик, поэт; Межевичу принадлежат ценные свидетельства о поэтических опытах Лермонтова в период обучения в университетском Благородном пансионе и Московском университете.

[10] Наст. изд., с. 133—135, 140.

[11] Имеется в виду статья В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», опубликованная в 1824 г. в альманахе «Мнемозина» (ср.: Декабристы. Эстетика и критика. С. 252—258).

[12] *Белинский.* Т. 4. С. 547.

[13] *Гоголь.* Т. 8. С. 402.

[14] *Белинский.* Т. 4. С. 527.

[15] Л. в восп. С. 359.

[16] Цитируется заметка Лермонтова 1830 г. (VI, 387).

[17] Л. в восп. С. 88.

[18] Речь идет о книге, изданной английским поэтом Томасом Муром (1779—1852), другом Байрона и его первым биографом: Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life. London, 1830. Приведенная выше заметка Лермонтова связана с чтением книги Мура.

[19] Цитата из статьи А. А. Григорьева «Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда» (Время. 1862. № 10. Отд. 2. С. 6).

[20] Там же. С. 26.

[21] *Одоевский А. И.* О трагедии «Венцеслав», соч. Ротру, переделанной г. Жандром // СО. 1825. № 1. С. 102—105.

[22] Там же. С. 104

[23] Наст. изд., с. 139—140.

[24] Е. А. Сушкова рассказывает, что Лермонтов подарил ей роман французской писательницы Марселины Деборд-Вальмор «Мастерская художника» (1833). На полях книги была сделана помета, приводимая в воспоминаниях Сушковой (см.: *Сушкова Е. А.* Записки. Л., 1928. С. 209—210).

[25] Цитируемая Эйхенбаумом редакция стихотворения «К Су<шковой>» («Вблизи тебя до этих пор...», 1830) отличатся от принятой в совре-

менных изданиях. Она восходит к тексту, сообщенному самой Е. А. Сушковой (Л. в восп. С. 89—90).

[26] Цитата из девятой главы повести Марлинского «Наезды» (1831).

[27] Приводится относящаяся к 1831 г. запись Лермонтова (VI, 375).

[28] См.: *Страхов Н. Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 49).

[29] Цитата из письма Лермонтова к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 г. (VI, 445).

У. Р. Фохт

«Демон» Лермонтова как явление стиля

Впервые: Литературоведение: Сб. статей / Под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928. С. 107—146 (Труды Академии художественных наук. Социологический разряд. Вып. 1). Печатается с сокращениями.

Ульрих Рихардович Фохт (1902—1979) — литературовед, автор работ о русской литературе XIX в., в том числе книг «Пути русского реализма» (М., 1963) и «Лермонтов: Логика творчества» (М., 1975). Центральное значение в лермонтоведческих работах У. Р. Фохта занимает вопрос о художественном методе Лермонтова (перечень статей см.: Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове. (1917—1977 гг.). Л., 1980, по указ. имен).

Сборник «Литературоведение», вышедший под общей редакцией Валерьяна Федоровича Переверзева (1882—1968), включал ряд методологических и историко-литературных работ, которые в течение 1927 г. были зачитаны в качестве докладов сотрудниками литературной комиссии при Социологическом отделении Государственной академии художественных наук. Наряду с Фохтом в сборнике приняли участие В. Переверзев, И. Беспалов, Г. Поспелов и В. Совсун. В предисловии от редактора Переверзев характеризовал сборник как «первую попытку» в направлении социологического изучения литературы, признавая, что эта попытка является «неизбежно неполной и несовершенной» (С. 5).

Прояснить «социальные основы лермонтовского творчества» еще до появления сборника под редакцией Переверзева пытались такие исследователи, как М. А. Яковлев и С. В. Шувалов (см.: *Яковлев М. А.* Лермонтов как драматург. Л.; М., 1924; *Шувалов С. В.* М. Ю. Лермонтов. М.; Л., 1925), а также один из главных теоретиков марксистского литературоведения В. М. Фриче в статье «Проблема русского романтизма» (Печать и революция. 1927. № 5. С. 73—78). Мнение Фохта о том, что Лермонтов выразил в своем творчестве психологию «старой поместной аристократии», шло вразрез с возобладавшей в советском литературоведении 20-х гг. точкой зрения А. В. Луначарского, конкретизировавшего классовую позицию Лермонтова следующим образом: «Будучи сам представителем мелкопоместных дворян, Лермонтов ненавидел большой свет, смотревший на него сверху вниз, ненавидел жандармское самодержавие» (*Луначарский А. В.* М. Ю. Лермонтов // Комсомольская правда. 1926. 6 июня, № 129). Концепция Луначарского была поддержана в том числе и авторами лермонтовского сборника, выпущенного в 1929 г. издательством «Ни-

китинские субботники» в серии «Классики в марксистском освещении» (М. Ю. Лермонтов: Сб. статей. М., 1929). О том, что «реакционные ноты у Лермонтова почти отсутствуют <...> но сама революционность Лермонтова настроена по дворянскому камертону», писал Г. Лелевич в статье «Поэзия Лермонтова. Опыт социологической характеристики» (Указ. изд. С. 69). Там же была помещена статья Л. Н. Войтоловского «М. Ю. Лермонтов», предлагавшая иную социологическую расшифровку «Демона», чем та, которая была представлена у Фохта. Войтоловский возводил генеалогию Демона к «разочарованным помещикам» из слоев «среднего дворянства», оказавшимся в последекабристскую эпоху в положении «лишних людей» (С. 39, 42). Отказываясь признать в Демоне обладателя «былого могущества», критик замечал: «Судя по некоторым сценам, это, скорее, слабо напрактиковавшийся эсеровский агитатор, беспомощно робеющий при встрече с крылатым представителем власти в келье у Тамары. <...> Этот протестующий небожитель носит под своим крылатым одеянием вполне определенные признаки обескрыленного русского либерала из субсидируемых помещиков» (С. 41—42). Предложенное Фохтом «социологическое детерминирование» «Демона» вызвало возражения также у С. В. Шувалова, считавшего, что Лермонтов был «идеологом не падающей аристократии, а *среднего прогрессивного*, более или менее *обуржуазивающегося* дворянства» (*Шувалов С. В.* К социологическому анализу поэмы Лермонтова «Демон» // Памяти П. Н. Сакулина. Сб. статей. М., 1931. С. 347; см. также: *Шувалов С. В.* «Герой нашего времени» в школьной проработке // Русский язык в советской школе. 1929. № 4. С. 48—51). В 1930 г., когда «переверзевство» было объявлено «ревизионистским уклоном», с разбором «методологических ошибок» Фохта выступил В. Гессен в статье «Извращенная история» (Печать и революция. 1930. № 3. С. 40—48).

[1] *Лермонтов М. Ю.* [Избр. соч.:] В 4 кн. / Под ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума. Л., 1924. На основе этого издания в 1926 г. вышло Полн. собр. соч. Лермонтова в одном томе (М.; Л.: ГИЗ, 1926), выдержавшее несколько переизданий.

[2] Речь идет о двух изданиях «Демона», выпущенных в Карлсруэ в 1856 и 1857 гг. Алексеем Илларионовичем Философовым (1800—1874). Первое из них выполнено по списку, снятому Философовым с рукописи последней редакции поэмы. Упоминаемый далее диалог Демона с Тамарой о Боге, исключенный Лермонтовым в результате автоцензуры, был включен в текст второго карлсруйского издания.

[3] Наст. изд., с. 345.

[4] *Граф Иван Иванович Дибич* (1785—1831) — генерал-фельдмаршал, начальник Главного штаба, в 1830—1831 гг. главнокомандующий действующей армией; *граф Егор Францевич Канкрин* (Конкрин; 1774—1845) — министр финансов, член Государственного совета, военный инженер, архитектор; *барон Бальтазар Бальтазарович Кампенгаузен* (1772—1823) — государственный казначей, государственный контролер; в 1823 г. был назначен министром внутренних дел.

[5] *Граф Федор Васильевич Ростопчин* (Растопчин; 1763—1826) — русский государственный деятель; в 1812—1814 гг. московский главнокомандующий, с 1814 г. — член Государственного совета.

[6] *Князь Александр Николаевич Голицын* (1773—1844) — один из ближайших друзей Александра I, обер-прокурор Синода, министр духовных дел и народного просвещения (1816—1824), глава Российского Библейского общества.

[7] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 142.

[8] *Лелевич Г.* Поэзия Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М.; Л., 1926. С. XL.

И. Л. Андроников

Загадка Н. Ф. И.

Впервые: Пионер. 1938. № 2. С. 96—108. В переработанном виде рассказ был напечатан отдельной брошюрой в 1948 г. (М.: «Библиотека "Огонек"»), а также вошел в книгу И. Л. Андроникова «Рассказы литературоведа» (М.; Л., 1949). Печатается по: *Андроников И. Л.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 23—48.

Ираклий Луарсабович Андроников (1908—1990) — писатель, литературовед, исследователь жизни и творчества Лермонтова, выдающийся мастер устного рассказа. Лермонтоведческие разыскания И. Л. Андроникова собраны в книгах «Жизнь Лермонтова» (М., 1939), «Лермонтов: Исследования и находки» (М., 1964), «Я хочу рассказать вам...» (М., 1962) и др.

Рассказ «Загадка Н. Ф. И.» возник как беллетризованная версия первой серьезной академической работы И. Л. Андроникова — его разыскания об адресате большого цикла юношеских стихотворений Лермонтова. Эта работа была предпринята молодым исследователем по совету Б. М. Эйхенбаума, редактора Полного собрания сочинений Лермонтова, вышедшего в свет в 1935—1937 гг. (Эйхенбаум был одним из героев ранней редакции рассказа Андроникова, которая была опубликована в журнале «Пионер».) Результаты своих поисков Андроников изложил в статье «К биографии М. Ю. Лермонтова: (Лермонтов и Н. Ф. И.)» (Труды Тифлисского университета. 1936. Т. 1. С. 200—214; там же приведена «предыстория» гипотезы об Н. Ф. И., впервые возникшей в дореволюционных работах Б. В. Неймана и В. В. Каллаша). Позже автор вспоминал о том, как из этого исследования родился рассказ «Загадка Н. Ф. И.»: «Однажды — это было летом 1937 года — я в поезде стал рассказывать редактору "Пионера" Б. А. Ивантеру, как интересно и трудно было разгадывать таинственные инициалы некой Н. Ф. И. <...> Ивантер усмотрел в этом занимательное чтение для ребят школьного возраста и убедил меня записать эту историю. В сущности, ее застенографировали, а я только выправил текст. Так в 1938 году в "Пионере" появился мой первый "письменный" серьезный рассказ <...> Тогда я понял только одно: что нашел способ доступно рассказывать о приключениях литературоведа, который, подобно детективу, обнаруживает мельчайшие, почти неуловимые факты и связывает их между собой» (*Андроников И. Л.* Собр. соч. Т. 1. С. 14).

История отношений Лермонтова с Н. Ф. Ивановой, впервые реконструированная И. Л. Андрониковым, впоследствии получила полное документальное подтверждение благодаря новооткрытым материалам, опуб-

ликованным Я. Л. Махлевичем (см.: *Махлевич Я. Л.* Новое о Лермонтове в Москве // РЛ. 1977. № 1. С. 102—113; *Найдич Э. Э.* Дописанная страница в биографии Лермонтова: Послесловие к спору // ЛГ. 1977. 22 июня). Рассказ об Н. Ф. И. до сих пор остается одной из самых популярных лермонтоведческих работ И. Л. Андроникова. В 1959 г. по мотивам рассказа был создан кинофильм «Загадка Н. Ф. И.».

Л. Я. Гинзбург

Лирика Лермонтова

Впервые: Литературное обозрение. 1941. № 12. С. 50—61.

Лидия Яковлевна Гинзбург (1902—1990) — литературовед, историк и теоретик литературы. В 1920-х гг. — ученица Б. М. Эйхенбаума. К исследованию творчества Лермонтова обратилась в 1930-х гг. Приводимая в настоящем издании статья о лирике Лермонтова тесно связана с другими работами Л. Я. Гинзбург 1939—1941 гг. (о так называемых «иронических поэмах», о «Герое нашего времени» и др.), по большей части вошедшими в ее книгу «Творческий путь Лермонтова» (Л., 1940). Понимание проблемы реализма в поэзии, предложенное Гинзбург в работах о Лермонтове и Пушкине, было одним из самых серьезных и плодотворных в контексте научной полемики 1930-х гг. (ср.: *Гинзбург Л. Я.* К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936. Вып. 2. С. 148—182). Несколькими десятилетиями позже исследовательница вновь обратилась к этой проблематике в книге «О лирике» (М.; Л., 1964; 2-е изд. — Л., 1974). Лермонтову посвящены также многие страницы книг Гинзбург «О психологической прозе» (Л., 1971), «О литературном герое» (Л., 1979) и др.

[1] Цитата из письма В. П. Боткина к Белинскому от 22 марта 1842 г. (см.: *Белинский В. Г.* Письма. СПб., 1914. Т. 2. С. 416—420).

[2] *Белинский.* Т. 1. С. 87.

[3] Там же. Т. 6. С. 479, 476.

[4] Цитата из стихотворения Тютчева «Как птичка, раннею зарей...» (1835).

[5] Имеется в виду статья Некрасова «Русские второстепенные поэты», опубликованная в журнале «Современник» (1850. № 1). В заключительном разделе статьи Некрасов обратился к стихотворениям Тютчева, едва замеченным в 1830-е гг., при первой их публикации, и почти забытым в 1840-е гг. В 1854 г. на страницах «Современника» выступил И. С. Тургенев со статьей «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева». В том же году вышло в свет первое отдельное издание произведений Тютчева, подготовленное по инициативе редакции «Современника», в первую очередь Тургенева и Некрасова.

[6] Стихотворение «Поэт» было впервые напечатано в журнале «Отечественные записки» (1839. № 3. Отд. III. С. 163—164).

[7] *Белинский.* Т. 4. С. 528—529; ср.: наст. изд., с. 129—130.

[8] Цитируется незавершенный набросок «Мое грядущее в тумане...» (1836—1837?), тематически родственный стихотворению «Гляжу на бу-

дущность с боязнью...» и иногда печатавшийся в качестве его первой редакции (см.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 189).

[9] Слова из заметки «О поэтическом слоге» (*Пушкин.* Т. 11. С. 73, 344).

[10] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1990. Т. 11. Кн. 2. С. 46.

[11] *Андрей Александрович Краевский* (1810—1889) — петербургский знакомый Лермонтова, журналист, издатель «Отечественных записок», редактор «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”» и «Литературной газеты»; при содействии Краевского был осуществлен ряд прижизненных публикаций Лермонтова. С 1836 г. Краевский был техническим помощником Пушкина по изданию журнала «Современник», в редактировании которого принимал участие и после смерти поэта, в 1837—1838 гг.

[12] Первым отметил это, насколько нам известно, А. П. Милюков в своем «Очерке истории русской поэзии» (СПб., 1847. С. 205—207).

[13] См.: *Семенов Л. П.* Лермонтов и Лев Толстой: (К 100-летию со дня рождения Лермонтова). М., 1914. С. 56—74.

Л. В. Пумпянский

Стиховая речь Лермонтова

Впервые: ЛН. М., 1941. Т. 43—44. С. 389—424. Печатается с сокращениями.

Лев Васильевич Пумпянский (1891—1940) — историк и теоретик литературы, профессор Ленинградского университета (с 1936 г.); автор многочисленных работ о немецкой литературе, о русской поэзии XVIII в., а также о русской литературе XIX в. (Тургенев, Достоевский, Тютчев и др.). Научные взгляды Пумпянского складывались в тесном общении с М. М. Бахтиным и другими членами так называемого Невельского кружка, в 1918—1919 гг. действовавшего в г. Невель Витебской губернии, а в 1922—1923 гг. на время возобновившего свои заседания в Петербурге. Преимущественный интерес к культурно-философской проблематике, характерный для ранних опытов Пумпянского, сменяется в его работах конца 1920-х — 1930-х гг. напряженными поисками нового историко-литературного подхода. Попытка проследить историческое развитие стилей характерна и для статьи «Стиховая речь Лермонтова», написанной, по всей вероятности, в 1939 г. и полемически отталкивающейся от работ Б. М. Эйхенбаума 1922—1936 гг. (см. примеч. Н. И. Николаева в изд.: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 722—725). Первоначально работа называлась «Два строя речи в поэзии Лермонтова». По-видимому, заглавие было изменено после обсуждения доклада Пумпянского в Пушкинском доме (краткую запись дискуссии, в которой приняли участие Б. М. Эйхенбаум, В. А. Мануйлов, В. В. Гиппиус, Д. Е. Максимов и Н. В. Измайлов, см. в том же издании — С. 722—723).

Статья была включена в лермонтовский том «Литературного наследства», который должен был выйти в свет в июле 1941 г., к 100-летию со

дня гибели поэта. Начавшаяся война задержала выход книги до весны 1943 г. (см. примеч. И. А. Зайцевой в кн.: *Виноградов В. В.* Избр. труды. [Т. 6:] Язык и стиль русских писателей. М., 1990. С. 369). Второй том, посвященный Лермонтову (ЛН. Т. 45—46), вышел в 1948 г., когда шла борьба с «космополитизмом». В журнале «Октябрь» была помещена разгромная рецензия С. В. Иванова, в которой констатировалось, что по мере перелистывания этого фундаментального труда «чувство радости сменяется чувством негодования к “беспачпортным бродягам в человечестве”, наводнившим оба полутома лживыми толкованиями творчества великого русского поэта. В десятках статей охаивается его творчество, начисто отметается самобытное, национальное начало в его произведениях. Дружными усилиями авторов этого труда Лермонтов делается выучеником западноевропейских литератур» (*Иванов С.* Еще раз о комментаторах Лермонтова // Октябрь. 1949. № 5. С. 187). В той же рецензии Пумпянскому вменялось в вину, что он «договорился до прямой связи знаменитого лермонтовского произведения “Смерть поэта” с Барбье» (С. 189).

Из других обращений Пумпянского к творчеству Лермонтова следует особо указать на относящийся к 1922 г. раздел о поэте в составе лекционного курса Пумпянского «История новой русской литературы» (впервые опубл.: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. С. 599—647), а также на замечания о месте Лермонтова в эволюции русского романа, высказанные в работе «Романы Тургенева и роман “Накануне”» (Там же. С. 385—387).

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Ненависть из любви // Ленинградская правда. 1939. 15 окт., № 238 (7426). С. 3.

[2] Из стихотворения А. И. Полежаева «Песнь погибающего пловца» (1828).

[3] *Семенов Л. П.* Лермонтов и Лев Толстой: (К 100-летию со дня рождения Лермонтова). М., 1914.

[4] То есть стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836).

[5] Реформа французского стиха, произведенная Франсуа Малербом (ок. 1555—1628), легла в основание классического стиля.

[6] *Альфонс-Мари-Луи де Ламартин* (1790—1869) — французский поэт; считался зачинателем романтической лирики во Франции.

[7] *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.

[8] Из отрывков 10-й главы «Евгения Онегина».

[9] Из стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

[10] Из стихотворения «Пророк» (1826).

[11] Выше Пумпянский пояснил, что «неточный» стиль раннего Лермонтова был связан в своих истоках с поэзией английского романтизма XIX в., а также — косвенным образом — со стилем Шекспира и елизаветинцев, потому что «литературное возрождение елизаветинской трагедии, совершенное главным образом именно романтиками же, повлияло на их собственный стиль» (ЛН. Т. 43—44. С. 396).

[12] *Анри-Огюст Барбье* (1805—1882) — французский поэт, автор сборника «Ямбы» (1831), ставшего одним из вершинных явлений французской политической лирики.

[13] *Виктор Кузен* (1792—1867) — французский литератор, философ и общественный деятель; автор многочисленных популяризаторских сочинений, прежде всего по истории философии и словесности.

[14] *Мари де Рабютен-Шанталь маркиза де Севинье* (1626—1696) — французская писательница; ее письма, адресованные дочери и друзьям, считались одним из изящнейших образцов прозы классицизма. «*Принцесса де Клев*», или «Принцесса Клевская» (1678), — роман французской писательницы Мари-Мадлен де Лафайет (1634—1693).

[15] *Андре-Мари Шенье* (1762—1794) — французский поэт; в период якобинского террора обратился к жанру стихотворной инвективы (цикл «Ямбы», опубл. 1819); был казнен за несколько дней до свержения якобинской диктатуры.

[16] См. примеч. 9 к статье Михайловского.

[17] По предположению Ю. Н. Тынянова, высказанному в 1913 г. и принятому Б. М. Эйхенбаумом в книге 1924 г., одним из источников «Смерти поэта» явилось послание Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814), где упоминалось в числе прочего и о трагической кончине драматурга Владислава Александровича Озерова (1769—1816); сумасшествие и смерть Озерова многие современники объясняли кознями его литературных врагов и завистников.

[18] Отсылка к статье Белинского «Стихотворения М. Лермонтова» (*Белинский*. Т. 4. С. 545).

[19] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 139.

[20] *Перси Биши Шелли* (1792—1822) — английский поэт-романтик. Пумпянский имеет в виду группу его стихотворений 1819—1820 гг.: «Облако», «Ода западному ветру», «Жаворонок» и др.

[21] «*Евгений Вельский*» (1828—1832) — роман в стихах, написанный в подражание «Евгению Онегину»; без имени автора выходил отдельными главами в 1828—1832 гг. (см.: *Розанов И. Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 213—239). Принадлежность романа Михаилу Ильичу Воскресенскому (1803—1867), представителю низовой беллетристики, была установлена лишь в 1972 г. (см.: *Турумова К.* «Евгений Вельский» и его автор // ВЛ. 1972. № 8. С. 106—125).

[22] *Владимир Сергеевич Филимонов* (1787—1858) — поэт, прозаик, переводчик; известен прежде всего как автор поэмы «Дурацкий колпак» (начата в 1824 г.; публ. 1-й части — 1828 г.), несущей на себе следы влияния пушкинского романа.

[23] «*Искра*» — еженедельный сатирический журнал, издававшийся в Петербурге (1859—1873) В. С. Курочкиным и Н. А. Степановым. В «Искре» активно сотрудничал Дмитрий Дмитриевич Минаев (1835—1889), наиболее известный как автор «перепевов» (см. первый сборник Минаева: Перепевы. Стихотворения обличительного поэта. СПб., 1859).

[24] Из неоконченного «Альбома Онегина» (строфа 7), первоначально предназначавшегося для 7-й главы романа.

[25] Это отмечал Б. В. Нейман в книге «Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова» (Киев, 1914), а также Б. М. Эйхенбаум в примечаниях к Полному собранию сочинений Лермонтова (М.; Л., 1936. Т. 2. С. 170).

[26] Эйхенбаум писал, что «“Спор” — своего рода лубочный плакат, изображающий завоевания промышленного века» (Там же. С. 250).

[27] См. примеч. Эйхенбаума в том же томе сочинений Лермонтова (С. 250).

[28] В письме к П. Н. Кудрявцеву от 28 июня 1841 г. (*Белинский*. Т. 12. С. 57).

[29] Имеется в виду ломоносовская «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года».

[30] *Белинский*. Т. 12. С. 57.

[31] *Глеб Иванович Успенский* (1843—1902) в 3-м очерке цикла «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) разобрал стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» в сопоставлении с лирикой А. В. Кольцова. По мнению Успенского, в стихотворении Лермонтова «ради экстренного случая перемешаны и климаты, и времена года, и все так произвольно выбрано, что невольно рождается сомнение в искренности поэта» (*Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1950. Т. 7. С. 38—39).

В. В. Виноградов

Стиль прозы Лермонтова

Впервые: ЛН. М., 1941. Т. 43—44. С. 517—628. Печатается по: *Виноградов В. В.* Избр. труды. [Т. 6:] Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 182—270 (приводимые отрывки заимствованы из 2-й главы).

Виктор Владимирович Виноградов (1894/1895—1969) — литературовед, лингвист, историк и теоретик литературы; автор многих фундаментальных работ о русской литературе и литературном языке XVIII—XIX вв. Языку Лермонтова В. В. Виноградов посвятил отдельную главу во 2-м издании монографии «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (М., 1938). Статья о прозе, подготовленная к 100-летней годовщине со дня смерти поэта, явилась первым и основополагающим исследованием эволюции прозаического стиля Лермонтова. В этой работе Виноградов учитывал некоторые выводы, сделанные Б. Эйхенбаумом в книге «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (Л., 1924) и К. Локсом в статье «Проза Лермонтова» (Литературная учеба. 1938. № 8. С. 3—21), частично оспаривая и уточняя их. Кроме того, в статье были затронуты некоторые важные для Виноградова общетеоретические проблемы, в том числе проблема «сказовых форм повествования» и «образа автора» (подробнее см. в комментарии И. А. Зайцевой к указанному изданию избранных трудов Виноградова, с. 369—371).

О судьбе лермонтовского тома «Литературного наследства», в котором была напечатана статья Виноградова, см. в примеч. к работе Пумпянского. Имевшее доносительный характер обвинение в «космополитизме» было высказано по поводу работы Виноградова в рецензии С. В. Иванова (*Иванов С.* Еще раз о комментаторах Лермонтова // Октябрь. 1949. № 5. С. 189—190).

[1] Имеется в виду свидетельство Лермонтова в письме к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 г. (см. выше, в статье Б. М. Эйхенбаума, с. 504).

[2] Цитата из статьи А. Григорьева «Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда» (Время. 1862. № 10. Отд. 2. С. 26). См. также в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (*Григорьев А.А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 108).

[3] См.: *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 55—79.

[4] 9—10 апреля 1873 г. Л. Н. Толстой писал П. Д. Голохвастову по поводу «Повестей Белкина»: «Область поэзии бесконечна, как жизнь: но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший, есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства...» (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 62. С. 22).

[5] Подробнее см.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 286.

[6] О построении характера в прозе Пушкина см.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. С. 583—617.

[7] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. Т. 46. С. 182.

Е. Н. Михайлова

Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения

Впервые: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1: Исследования и материалы. М., 1941. С. 125—162 (приводимые отрывки — С. 134—141, 153—156, 162).

Екатерина Николаевна Михайлова (1897—1952) — литературовед, исследователь русской литературы XIX—XX вв. Работы Е. Н. Михайловой о Лермонтове, отдельные из которых были напечатаны как статьи в конце 1930-х — начале 1950-х гг., объединены в книгу «Проза Лермонтова» (М., 1957), опубликованную после смерти исследовательницы.

И. И. Виноградов

Философский роман Лермонтова

Впервые: Новый мир. 1964. № 10. С. 210—231. Печатается с сокращениями.

Игорь Иванович Виноградов (род. 1930) — критик, литературовед. В 1960—1970-х гг. сотрудничал в «Новом мире» (зав. отделом критики — 1965—1970, зав. отделом прозы — 1976—1977); в настоящее время главный редактор журнала «Континент». Некоторые из работ И. И. Виноградова о русских писателях XIX—XX вв. вошли в его книги «Проблемы содержания и формы литературного произведения» (М., 1958), «Искусство. Истина. Реализм» (М., 1975), «По живому следу: Духовные искания русской классики» (М., 1987) и др. Существенно переработанный автором вариант статьи о «Герое нашего времени» напечатан в последней из названных книг (С. 7—48).

В. А. Мануйлов

Можно ли назвать Печорина сознательным поборником зла? Полемические заметки

Впервые: Проблемы теории и истории литературы. Сб. статей, посвященный памяти проф. А. Н. Соколова. М., 1971. С. 219—225.

Виктор Андроникович Мануйлов (1903—1987) — литературовед, автор многочисленных работ о Лермонтове. Совместно с П. Е. Щеголевым подготовил и издал «Книгу о Лермонтове» (1929) — хронологический свод мемуарных свидетельств о поэте. В 1930-х гг. участвовал под руководством Б. М. Эйхенбаума в работе над Полным собранием сочинений Лермонтова (издательство «Academia», 1935—1937). Был редактором «Библиографии текстов Лермонтова» (М.; Л., 1936; сост. К. Д. Александров и Н. А. Кузьмина), «Летописи жизни и творчества Лермонтова» (1964), сборника «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников» (1-е изд. — Пенза, 1960), инициатором и главным редактором «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981) и ряда других научных изданий.

Настоящая заметка является полемическим откликом В. А. Мануйлова на статью В. М. Марковича «“Герой нашего времени” и становление реализма в русском романе» (РЛ. 1967. № 4. С. 46—66) и косвенным образом соотносится также со статьей И. И. Виноградова «Философский роман Лермонтова» (см. выше).

Д. Е. Максимов

Проблематика и символика поэмы Лермонтова «Мцыри»

Впервые: *Максимов Д. Е.* «Мцыри», поэма Лермонтова // РЛ. 1958. № 4. С. 71—97. Печатается по: *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 178—246 (в сокращении).

Дмитрий Евгеньевич Максимов (1904—1987) — литературовед, исследователь русской литературы XIX—начала XX вв., профессор Ленинградского университета. Статьи Д. Е. Максимова о Лермонтове объединены в книгу «Поэзия Лермонтова» (Л., 1959; 2-е, переработанное изд. — М.; Л., 1964). Отдельные экскурсы, касающиеся рецепции лермонтовского творчества в литературе русского символизма, содержатся в исследованиях Д. Е. Максимова «Поэзия В. Брюсова» (Л., 1940), «Поэзия и проза Ал. Блока» (Л., 1975) и «Русские поэты начала века» (Л., 1986).

Работа о «Мцыри» была встречена содержательной рецензией Ю. М. Лотмана (ВЛ. 1960. № 11. С. 232—235) и вызвала некоторые замечания полемического характера в его статье 1962 г. «Истоки “толстовского направления” в русской литературе 1830-х годов» (см.: *Лотман Ю. М.* О русской литературе: Статьи и исследования (1958—1993). СПб., 1997. С. 560—569).

[1] Ср. пояснение Д. Е. Максимова: «Поэма “Мцыри”, написанная в 1839 г., печатается, как правило, перед “Демоном”, созданным почти полностью в 1838 г. и только доработанным в 1841 г. Хронологический

сдвиг, произведенный здесь механически действующей издательской традицией, небезобиден, — он нарушает в сознании читателей логическую последовательность развития поэта» (*Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 179).

[2] Ср. статью Д. Е. Максимова «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока» (*Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 6—143).

Ю. В. Манн

Из книги «Поэтика русского романтизма»

Впервые: *Манн Ю. В.* Завершение романтической традиции: (Поэмы «Мцыри» и «Демон») // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 32—62. Печатается по: *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976. Приводимый отрывок о поэме «Мцыри» заимствован из 6-й главы (С. 198—213).

Юрий Владимирович Манн (род. 1929) — литературовед, автор многочисленных исследований в области истории и теории литературы, в том числе книг «Русская философская эстетика (1820—1830-е гг.)» (М., 1969), «Поэтика Гоголя» (М., 1978) и др. Помимо работы о поэмах «Мцыри» и «Демон», Ю. В. Манн обращался к анализу лермонтовской поэтики в статье «Игровые моменты в “Маскараде” Лермонтова» (Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36. № 1. С. 27—38; ср. статью «О понятии игры как художественном образе» в кн.: *Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 209—236), а также в одной из глав коллективной монографии «Развитие реализма в русской литературе» (М., 1972. Т. 1. С. 273—274: анализ очерка «Кавказец»).

Э. Г. Герштейн

«Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова

Впервые: *Герштейн Э. Г.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976 (приводимые отрывки — С. 72—77, 84—88).

Эмма Григорьевна Герштейн (1903—1998) — литературовед, мемуарист; автор воспоминаний, посвященных А. Ахматовой, О. Мандельштаму, Б. Пастернаку, Л. Гумилеву и другим поэтам и литераторам (см.: *Герштейн Э. Г.* Мемуары. СПб., 1998). Изучением биографии Лермонтова начала заниматься в 1930-х гг. под воздействием Б. М. Эйхенбаума. Основные исследования Э. Г. Герштейн о Лермонтове вошли в книги «Судьба Лермонтова» (М., 1964; 2-е изд. — М., 1986) и «Память писателя: Статьи и исследования 30—90-х годов» (СПб., 2001; издание включает библиографию трудов автора).

Некоторые мотивы лермонтовского романа, отмеченные Э. Г. Герштейн в приводимом фрагменте ее книги о «Герое нашего времени», были независимо от нее разработаны немецким исследователем О. Ханзен-Лёве в статье «Печорин как женщина и лошадь и прочее о романе Лермонтова “Герой нашего времени”» (*Hansen-Löve A.* Pečorin als Frau und Pferd und

anderes zu Lermontovs «Geroj našego vremeni» // Russian Literature. 1992. Vol. 31. N 4. S. 491—544; 1993. Vol. 33. N 4. S. 413—469).

В. Э. Вацуро

Последняя повесть Лермонтова

Впервые: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 223—252.

Вадим Эразмович Вацуро (1935—2000) — литературовед, автор исследований по истории русской литературы XVIII—первой половины XIX в., в том числе книг «“Северные цветы”: История альманаха Дельвига—Пушкина» (М., 1978), «Лирика пушкинской поры. («Элегическая школа»)» (СПб., 1993), «Пушкинская пора» (СПб., 2000) и др. В. Э. Вацуро деятельно участвовал в подготовке «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981), был одним из редакторов 4-томного Собрания сочинений Лермонтова (М., 1984) и других изданий. Из числа его статей, посвященных Лермонтову, назовем следующие: Лермонтов и Марлинский // Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 341—363; Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова // РЛ. 1974. № 1. С. 115—125; Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 49—90; Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Russian Literature. 1993. Vol. 33. N 4. С. 505—519; «Моцарт и Сальери в «Маскараде» // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 274—291.

С. В. Ломинадзе

Тайный холод

Впервые: ВЛ. 1977. № 3. С. 206—226. Печатается по: *Ломинадзе С. В.* Поэтический мир Лермонтова. М., 1985. С. 53—76.

Сергей Виссарионович Ломинадзе (род. 1926) — литературовед, критик; автор работ по истории и теории литературы. Статьи С. В. Ломинадзе о проблемах лермонтовского творчества собраны в книге «Поэтический мир Лермонтова» (1985). См. также: *Ломинадзе С. В.* На фоне гармонии. (Лермонтов) // Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле: Сб. статей. М., 1976. С. 343—385; *Ломинадзе С. В.* Странствующий офицер. (Заметки о «Тамани») // Ломинадзе С. В. О классиках и современниках. М., 1989. С. 319—348.

И. Б. Роднянская

Демон ускользающий

Впервые: ВЛ. 1981. № 5. С. 140—163.

Ирина Бенционовна Роднянская (род. 1935) — литературовед, критик; автор работ о литературе XIX—XX вв., а также о русской религиозной

философии; с 1988 г. — зав. отделом критики в журнале «Новый мир». Проблемам поэтики Лермонтова посвящена статья И. Б. Роднянской «Герой лирики Лермонтова и литературная позиция поэта» (Известия Отд-ния лит. и яз. АН СССР. 1980. Т. 39. № 2. С. 33—62) и целый ряд статей, вошедших в «Лермонтовскую энциклопедию» (М., 1981).

И. А. Гурвич

Загадочен ли Печорин?

Впервые: ВЛ. 1983. № 2. С. 119—135. Печатается в сокращении.

Исаак Аронович Гурвич (1926—2001) — историк и теоретик литературы, автор работ о поэтике Чехова (в том числе книги «Проза Чехова. (Человек и действительность)» — М., 1970), Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Мандельштама, Ахматовой и др. Преподавал в Узбекском республиканском пединституте русского языка и литературы; в 1990-е гг. жил в США и Германии, продолжал печататься в русских, а также в некоторых зарубежных изданиях (см., например: *Гурвич И*. Поэзия как проблема // Russian Literature. 2001. Vol. L. N 1. С. 1—87).

Ю. М. Лотман

Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова

Впервые: Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 5—22.

Юрий Михайлович Лотман (1922—1993) — теоретик и историк литературы, профессор Тартуского университета; основатель и крупнейший представитель московско-тартуской семиотической школы. Работы Ю. М. Лотмана о Лермонтове собраны в издании: *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996 (в том числе статья «Поэтическая декларация Лермонтова: “Журналист, читатель и писатель”»). Некоторые лермонтовские стихотворения проанализированы в книгах Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста» (М., 1970) и «Анализ поэтического текста. Структура стиха» (Л., 1972).

V
ЛЕРМОНТОВ В ЭМИГРАЦИИ

П. М. Бицилли

Место Лермонтова в истории русской поэзии

Впервые: *Бицилли П. М.* Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 225—275 (печатается в сокращении). Наряду с работой о Лермонтове в книгу вошли статьи «Эволюция русского стиха» (в том

числе наблюдения над ритмикой Лермонтова — С. 46—47, 62—64) и «Поэзия Пушкина».

Петр Михайлович Бицилли (1879—1953) — филолог, историк культуры. Свой научный путь Бицилли начал в России как историк-медиевист (с 1911 г. приват-доцент, затем экстраординарный профессор Новороссийского университета); в 1920 г. эмигрировал в Югославию, впоследствии жил в Болгарии. С 1924 по 1948 г. заведовал кафедрой всеобщей истории Софийского университета. От истории Средних веков и Возрождения Бицилли обращается в этот период к исследованиям самой широкой культурологической и филологической тематики. Опираясь на теоретические построения Б. Кроче и К. Фосслера, он рассматривает язык прежде всего как отражение культуры, а потому полагает, что исследовать языковые и литературные явления можно только в контексте культуры как целого. В этом Бицилли рещительно расходится со сторонниками формального метода, недвусмысленные свидетельства чему содержатся и в работе о Лермонтове, вошедшей в «Этюды о русской поэзии» (ср. рецензию Бицилли на книгу В. Б. Шкловского «Материя и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”»: Современные записки. 1930. № 42. С. 537). В противовес теоретикам формальной школы Бицилли настаивал на необходимости соединить анализ содержания с анализом формы художественного произведения, причем «источник языковых новшеств, как и эстетических новаций, видел в индивидуальной творческой деятельности художника, понимая ее прежде всего как культурную деятельность» (*Вомперский В. М.* Петр Михайлович Бицилли: Жизненный и творческий путь // Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 11).

«Этюды о русской поэзии» были встречены рецензией Г. В. Адамовича (Звено. 1926. 3 янв., № 153. С. 1—2). В целом одобрительно отозвавшись о книге, критик заметил, что в статье о Лермонтове автору иногда изменяет врожденный эстетический вкус: «Для меня почти очевидно: строя для ангелоподобного поэта историко-литературную схему, профессор Бицилли потерял чувство реального» (*Адамович Г. В.* Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 385).

Кроме статьи, помещаемой в настоящей антологии, Бицилли принадлежит статья «Лермонтов», написанная на болгарском языке к 90-й годовщине смерти поэта (см.: Българска мисъл. 1932. Т. VII. № 1. С. 8—15).

[1] *Роберт Саути* (Соути; 1774—1849) — английский поэт-романтик, представитель так называемой «озерной школы». Объект сатиры Байрона в поэме «Видение суда» (1821), в посвящении «Дон-Жуана» (1819) и др.

[2] Разрыв Байрона с женой, леди Анабеллой Байрон (урожд. Миллбэнк), и последовавший затем скандал в обществе, стал причиной бегства поэта из Англии и нашел отражение в некоторых его произведениях.

[3] См. статью В. О. Ключевского «Грусть» (наст. изд.).

[4] *Василий Львович Пушкин* (1767—1830) — дядя А. С. Пушкина, поэт круга «старших карамзинистов». В данном случае подразумевается прежде всего его поэма «Опасный сосед» (1811).

[5] *Жан де Лафонтен* (1621—1695) — французский поэт, автор басен и фривольных стихотворных сказок.

[6] См.: *Страхов Н.Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 49, 57—59.

[7] Предположение, что приведенные строки из стихотворения Тютчева «Песок зыбучий по колена...» (1837) оказали влияние на Лермонтова, было впервые высказано Некрасовым в статье «Русские второстепенные поэты» (Совр. 1850. № 1. Отд. 6. С. 59). Более вероятно, что Лермонтов и Тютчев ориентировались на один и тот же источник — стихотворение Гете «Свидание и разлука» (1770).

[8] Имеется в виду стихотворение Блока «Художник» (1913).

[9] Ошибочная ссылка. Имеется в виду «Сказка для детей» (строфа 6).

[10] Стихотворение «Безумец я! вы правы, правы...» (1832) часто печаталось под заглавием «Толпе», первоначально присутствовавшим в рукописи.

[11] Из стихотворения «Отрывок» («Приметив юной девы грудь...», 1830).

[12] Из стихотворения «Смерть» («Закат горит огнистой полосою...», 1830).

[13] Слегка измененный стих из драмы Гете «Торквато Тассо» (1789; д. V, явл. 5).

Г. В. Адамович

Лермонтов

Впервые: Последние новости. Париж, 1939. 19 дек., № 6840. Перепечатано Адамовичем в составе цикла заметок «Из старых тетрадей» (Мосты. Мюнхен, 1970. № 15. С. 156—160). Печатается по: *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода / Сост., предисл., примеч. В. Крейда. М., 1996. С. 382—384.

Георгий Викторович Адамович (1894—1972) — поэт, переводчик, мемуарист, один из влиятельнейших литературных критиков русского зарубежья. Поэзии Лермонтова принадлежало особое место в творческом сознании Адамовича и других поэтов «парижской ноты», группировавшихся вокруг сборника «Числа» (Б. Поплавский, Ю. Терапиано, Вл. Смоленский, Ю. Фельзен, И. Чиннов и др.). В творчестве Лермонтова их привлекало ощущение трагической вселенской дисгармонии, примат «человеческого содержания» над эстетической «формой». Лермонтова они противопоставляли «гармоническому» Пушкину. Позже Адамович писал, что к Пушкину они относились «не то чтобы с большим литературным пиететом или восхищением, нет, но с большей кровной заинтересованностью, с большим трепетом, если воспользоваться этим неплохим, но испорченным словом...» (*Адамович Г.В.* Комментарии. СПб., 2000. С. 216). Противопоставление Лермонтова Пушкину встречается в «Литературных беседах» Адамовича начиная с 1924 г. (см.: *Адамович Г.В.* Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 124—125; Кн. 2. С. 205—211), в его «Комментариях» (см.: *Адамович Г.В.* Комментарии. СПб., 2000. С. 92—93, 191), а также в некоторых других статьях (Лермонтов // Иллюстрированная Россия. 1931. 25 июля; Пушкин и Лермонтов // Послед-

ние новости. 1931. 1 окт.). Позже, в одной из статей 1942 г., объясняя причины отталкивания поэтов «парижской ноты» от Пушкина и тяги их к Лермонтову, Г. П. Федотов писал: «Пушкин слишком ясный и земной, слишком утверждает жизнь и слишком закончен в своей форме. Парижане ощущают землю скорее как ад и хотят разбивать всякие найденные формы, становящиеся оковами. Лермонтов им ближе, злой и нежный, неустоявшийся, в страстях земли тоскующий о небе» (*Федотов Г. П.* О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк, 1942. С. 197). Подробнее см.: *Мокроусов А. Б.* Лермонтов, а не Пушкин: Споры о «национальном поэте» и журнал «Числа» // Пушкин и культура русского зарубежья. М., 2000. С. 153—166.

Позиция «числовцев» в споре о Лермонтове и Пушкине была полемически направлена в адрес «старшего» поколения русской эмиграции, призывавшего рассматривать Пушкина как «знамя русской культуры» (*Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 194). Критическая реакция не заставила себя ждать. Так, например, в одном из номеров журнала «Россия и славянство» Г. Струве заявил, что редакция «Чисел» ведет поход не только против Пушкина, но и против «русской культуры, русской государственности, против всей новейшей истории России» (см. отклик в «Числах», кн. 4. С. 211). «Противоположение Лермонтова Пушкину» вызвало негодование А. Л. Бема, обвинившего Адамовича в «хуле» на Пушкина как на высшее воплощение «национального гения» (*Бем А.* Культ Пушкина и колеблющие треножник // Руль. 1931. 18 июня, № 3208).

В то же время культ Лермонтова в поэзии «парижской ноты» вызвал резкие возражения со стороны В. Ф. Ходасевича и В. В. Набокова. Неприятие ими позиции Адамовича было обусловлено прежде всего тем, что оба они воспринимали отказ от «пушкинской» традиции как отказ от поэзии вообще, как капитуляцию искусства (см.: *Bathea D.* Khodasevich: His Life and Art. Princeton, New Jersey, 1983. P. 323—331). Ходасевич, не отрицая важного для «числовцев» представления о человеческой содержательности («серьезности») лермонтовского творчества, возражал против расхожего противопоставления «лермонтовской серьезности» и «пушкинской будто бы слишком большой легкости, чуть ли не поверхностности» (Возрождение. 1935. 26 дек.; рец. на роман Ю. Фельзена «Письма о Лермонтове»). Иллюзорную «легкость» Пушкина Ходасевич объяснял тем, что поэт предпочитал «глубоко прятать в воду глубочайшие мысли и сильнейшие чувства, прикрывая то и другое холодноватой и как бы слишком отполированной поверхностью художества» (Там же). Если у Ходасевича неприятие вызывал не сам Лермонтов, но лишь факт противопоставления его Пушкину, то у другого постоянного оппонента поэтов «парижской ноты», В. В. Набокова, это недовольство иногда выливалось в скептическую оценку лермонтовского творчества в целом (см. ниже).

[1] Статья Вл. С. Соловьева «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895) во многом определила отношение к поэту в эпоху русского модернизма. По свидетельству П. П. Перцова, издателя и пропагандиста так называемой «новой поэзии», именно Соловьев «открыл всем нам Тютчева» (*Перцов П. П.* Литературные воспоминания: 1890—1902 гг. М.; Л., 1933. С. 190).

[2] Вероятно, говоря об отношении Жуковского к поэзии Лермонтова, Адамович ориентируется на свидетельство Гоголя в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (наст. изд., с. 162).

[3] *Белинский*. Т. 11. С. 509 (письмо к В. П. Боткину от 16—21 апреля 1840 г.).

[4] Заключительный стих поэмы «Цыганы» (1825).

[5] П. А. Висковатый со слов современников поэта рассказывал о том, что еще до официального рапорта А. Х. Бенкендорфа (хорошо знавшего бабушку Лермонтова и на первых порах пытавшегося «дать делу благоприятный оборот») Николай I получил по обычной городской почте экземпляр стихотворения с надписью: «Воззвание к революции» (*Висковатый*. С. 246). Ходили слухи, что письмо было отправлено «известной в то время старухой и большой сплетницей» Анной Михайловной Хитрово (Л. в восп. С. 178). Резолюцию императора на докладной записке Бенкендорфа см.: Л. в восп. С. 486.

[6] Из стихотворения «Договор» (1841).

[7] Из стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

Вяч. И. Иванов

Лермонтов

Впервые по-итальянски в сборнике: I protagonisti della letteratura russa <...> a cura di E. lo Gatto. Milano, 1958. Печатается по: *Иванов В. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 367—383. Перевод для указанного издания выполнен Р. А. Зерновой; печатается с несколькими незначительными поправками.

Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949) — поэт, философ, один из главных вдохновителей и теоретиков «младшего» символизма; с 1924 г. жил в Италии. Статья о Лермонтове была заказана Вяч. Иванову в 1947 г. его давним знакомым, итальянским писателем и критиком Этторе Ло Гатто, для задуманного им сборника, в котором были помещены очерки о главных представителях русской словесности, написанные русскими писателями и философами. Статью о самом Вяч. Иванове для того же сборника Ло Гатто заказал Ф. Степуну. В том же 1947 г. Ло Гатто попросил Иванова написать статью для сборника «Эстетика и поэтика в России» (L'Estetica e la poetica in Russia, a cura di E. lo Gatto. Firenze, 1947). Иванов предложил ему статью «Форма зиждущая и форма созижденная», которая в ряде пунктов перекликалась со статьей о Лермонтове (рус. перевод см.: *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 3. С. 674—682).

Статья 1947 г. варьирует и развивает многие мотивы, намеченные еще в статьях Вяч. Иванова 1910-х гг. Так, в статье «Байронизм как событие в жизни русского духа» (1916) он писал о том, что в душе Лермонтова «брезжил как возможность» русский ответ на прозвучавшую в поэзии Байрона «весть об извечном праве и власти человеческой личности на свободное самоопределение перед людьми и Божеством» (Там же. Т. 4. С. 295, 292). «...В то время как одна, страстная и демоническая, половина его существа переживала байроновский мятеж и муку отчужденности

гордого человека с невыразимой остротой трагизма и с еще горшим, быть может, чем у самого Байрона, отчаянием, другое *я* Лермонтова внезапно затихало в лазури неведомого Байрону созерцания и умиления перед тенью Вечно-Женственного, перед ликом Богоматери, склоняющейся к “изгнаннику рая” из неизреченной голубизны. Это был символ последнего решения загадки о человеческой, сверхчеловеческой личности — решения, заключенного в таинственном имени “София”; но Лермонтов не знал, о чем говорят его вещие, лазурные сны, и разгадать загадки не умел» (Там же. С. 295). Многие параллели к поздней статье о Лермонтове содержатся также в статьях «Мысли о символизме» (1912), «О границах искусства» (1913) и др.

[1] Слова из «Божественной комедии» Данте.

[2] В итальянском тексте статьи Вяч. Иванов цитирует стихотворение «Нет, я не Байрон, я другой...» в переводе Г. Гандольфи, где слово «душа» заменено словами «бьющееся в моей груди сердце» («il cuore che mi batte in petto»).

[3] Подразумеваются слова Фауста в 1-й части трагедии Гете (сцена «У городских ворот»).

[4] См. примеч. 19 к статье Мережковского.

[5] Слова из 85-го двустишия «Книги стихотворений» Гая Валерия Катулла (84—54 до н. э.).

[6] Подразумевается стихотворение «Предсказание» (1830).

[7] Вероятно, подразумеваются признания Лермонтова в поэме «Сказка для детей» или в стихотворении «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830).

[8] См. статью Вл. Соловьева о Лермонтове (наст. изд., с. 330—334).

[9] Ср.: *Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1995. С. 114, 118.

[10] Цитаты из поэмы «Сашка» (строфы 67, 68, 71—74).

[11] Цитата из поэмы «Сказка для детей» (строфы 5—6).

[12] Имеется в виду стихотворение «Сон» (1841).

[13] Выражение восходит к Ювеналу («Сатиры», I, 79).

[14] Цитата из статьи А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910). См.: *Блок А. А.* Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 433.

[15] Выражение восходит к Горацию («Сатиры», I, 4, 62).

[16] Как и Вл. Соловьев, Иванов опирается на рассказ о шотландском предке Лермонтова, изложенный в книге П. А. Висковатого (*Висковатый.* С. 75—80). Там же был приведен перевод баллады В. Скотта «Томас Рифмач».

[17] Из стихотворения «Не верь себе».

[18] Ср. в статье Вяч. Иванова «Мысли о поэзии» (1938): «В так называемом “Opusculum de Pulcro” («Малый трактат о Прекрасном». — *Сост.*), написанном если не самим Фомою Аквинским, то одним из его ближайших учеников, прекрасное определяется как “сияние формы”, разлитое по соразмерно сложенным частям вещественного состава. <...> Сияние формы означает совершенную победу формы над косной материей, целостное осуществление (возведение в бытие) ее потенций, торжествующее исполнение (энтелехию) формы как цели. Символ сияния напоминает о том, что красота в дольнем мире есть затускненный природною средой, но все

же светоносный отблеск сверхчувственного сияния красоты божественной» (*Иванов В.* Собр. соч. Т. 3. С. 667).

[19] См. также статью Вяч. Иванова «Форма зиждущая и форма созижденная» (Собр. соч. Т. 3. С. 679).

[20] Знаменитый сонет Микеланджело, которым открывается собрание его сонетов и канцон, Вяч. Иванов цитировал также в статье 1913 г. «О границах искусства» (Собр. соч. Т. 2. С. 635). Стихотворный перевод сонета выполнен Ивановым в 1924 г.: «Нет замысла, какого б не вместила / Любая глыба мрамора. Творец, / Ваяя совершенства образец, / В ней открывает, что она таила...» (Там же. С. 820).

[21] Из стихотворения «Ветка Палестины».

[22] *Якоб Бёме* (1575—1624) — немецкий натурфилософ и мистик.

[23] *Новалис* (наст. имя: Фридрих фон Харденберг; 1772—1801) — немецкий писатель-романтик. Подробное изложение взглядов Вяч. Иванова на его творчество содержится в статье «О Новалисе» (Собр. соч. Т. 4. С. 252—277). Здесь и ниже Иванов говорит о романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (опубл. 1802).

[24] Имеется в виду стихотворение «К деве небесной» (1831).

[25] Имеется в виду сонет CCCII Ф. Петрарки; полный стихотворный перевод приводится в статье Вяч. Иванова «О границах искусства» (Собр. соч. Т. 2. С. 632).

[26] См. выше, в статье А. Белого (с. 396).

[27] Притчи 8 : 22, 23, 27, 28.

[28] Притчи 8 : 30, 31.

[29] Это положение обосновывается Вл. Соловьевым в «Чтениях о Богочеловечестве» (1877—1881) (*Соловьев В. С.* Сочинения. СПб., 1905. Т. 3. С. 106, 111, 129).

В. В. Набоков

Предисловие к «Герою нашего времени»

Впервые по-английски в качестве предисловия к изданию: *Lermontov M.* A Hero of Our Time / Transl. by V. Nabokov in collab. with D. Nabokov. New York, 1958. Печатается по: Новый мир. 1988. № 4. С. 189—195 (пер. С. Таска).

Владимир Владимирович Набоков (1899—1977) — писатель, поэт; автор книг и статей, посвященных русским и зарубежным писателям. Суждения Набокова о Лермонтове намеренно полемичны и провокативны. Не в последнюю очередь они объясняются той борьбой различных литературных партий, которая шла в эмигрантской литературе в предшествующие десятилетия. В литературных полемиках 1920—1930-х гг. Набоков неизменно выступал против поэтов «парижской ноты», видевших в Лермонтове своего прямого предшественника (см. примеч. к статье Г. Адамовича, с. 1065—1066). Так, лермонтовская иронически инвертированная «Благодарность» становится одним из подтекстов стихотворения Федора Годунова-Чердынцева «Благодарю тебя, отчизна...» в романе «Дар», причем, как показывает А. А. Долинин, набоковский герой превращает лермонтов-

ский оксюморон («благодарность за зло») в действительную благодарность, в знак «стоического приятия» жизни, и тем самым «вступает в спор с романтическим богоборчеством Лермонтова, имплицитно противопоставляя ему Пушкина» (*Долинин А.А.* Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 703; ср. также: *Швабрин С.А.* Полемика Владимира Набокова и писателей «парижской ноты» // Набоковский вестник. СПб., 2000. Вып. 4. С. 34—41).

[1] Набоковский перевод стихотворения «Сон» был впервые напечатан в сборнике: Three Russian Poets: Selection from Pushkin, Lermontov and Tyutchev in new translations by V. Nabokov. Norfolk, Connecticut, 1945.

[2] Вопрос о внутренней хронологии «Героя нашего времени» остается дискуссионным (см. примеч. Б. М. Эйхенбаума в изд.: *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л, 1948. Т. 4. С. 463; *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 31—34).

[3] Ср.: *Набоков В.В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 27—29.

[4] *Солецизм* — неправильное с точки зрения грамматики построение фразы.

[5] Ср. слова Набокова в письме к Э. Уилсону от 14 августа 1956 г., написанном после посещения Великого Каньона: «Розоватые, терракотовые и лиловые горы создавали чудный фон к Кавказским горам Лермонтова в “Герое нашего времени”» (The Nabokov—Wilson Letters: 1940—1971 / Ed. by S. Karlinsky. New York, 1979. P. 300; пер. С. Таска).

[6] Ср. замечание в письме к Уилсону от 23 февраля 1958 г.: «Что до цвета, который все время меняется, как у хамелеона, то тут у автора явно перебор, а впрочем, в те годы, думается мне, люди куда чаще менялись в лице, чем сегодня» (Ibid. P. 322).

[7] *Шарль-Луи де Севеленж* (1767—1832) — французский переводчик, пропагандист немецкой литературы во Франции. Имеется в виду издание: Werther, trad. de l’allemand sur une nouvelle édition augmentée par l’auteur de douze lettres et d’une partie historique entierement neuve. Paris, 1804.

[8] Роман Б. Констана «Адольф» был написан в 1807 г. Набоков указывает дату первого, лондонского, издания.

[9] *Амедей Пишо* (1796—1877) — популяризатор английской литературы во Франции; в 1819—1825 гг. выпустил в свет несколько французских изданий сочинений Байрона в прозаическом переложении.

[10] Ср. характеристику Печорина, не вошедшую в окончательный текст лермонтовского романа: «Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким-нибудь животным, то, конечно, Печорина можно было бы сравнить только с тигром: сильный и гибкий, ласковый или мрачный, великодушный или жестокий, смотря по внушению минуты <...> не скучающий один в пустыне с самим собою, а в обществе себе подобных требующий беспрекословной покорности...» (VI, 568).

[11] Ср. замечание С. Таска: «Здесь Набоков лукавит. В его английском романе “Подлинная жизнь Себастьяна Найта” (1941) есть персонаж, хозяин отеля, которому автор “подарил” те самые черные бархатные глаза» (Новый мир. 1988. № 4. С. 197).

[12] См. примеч. 4 к статье Анненского.

В. В. Зеньковский

М. Ю. Лермонтов

Впервые: Вестник Русского студенческого христианского движения. Париж; Нью-Йорк, 1960. № 57. С. 32—41. Печатается по: Фаталист: Зарубежная Россия и Лермонтов / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 178—191.

Василий Васильевич Зеньковский (1881—1962) — философ и богослов. В 1915—1919 гг. — профессор Киевского университета. Эмигрировал в 1919 г.; преподавал в Белграде, Праге, Париже (профессор и ректор Русского богословского института). В 1942 г. принял сан священника. В. В. Зеньковский был одним из крупнейших исследователей русской религиозной мысли (см. его книги: История русской философии. Т. 1—2. Париж, 1948—1950; Русские мыслители и Европа: Критика европейской культуры у русских мыслителей. Париж, 1955).

К вопросам литературы Зеньковский обращался также в книге «Н. В. Гоголь» (Париж, 1961), в статьях «Проблема красоты в миросозерцании Достоевского» (1933), «Эстетические воззрения Вл. Соловьева» (1956), «Л. Толстой как мыслитель» (1960) и др. Очерк о Лермонтове является продолжением цикла «Философские мотивы в русской поэзии: (Пушкин—Ф. И. Тютчев—А. К. Толстой)» (1959). Мысль о Лермонтове как о первом выразителе «русского романтического персонализма» основывается на историко-философских взглядах Зеньковского (см. по предметному указателю в изд.: *Зеньковский В. В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1—2). Некоторые мотивы статьи Зеньковского восходят к рассуждениям Гоголя о «высшей трезвости духовной» как отличительной черте русской поэзии (см. «Выбранные места из переписки с друзьями», письма X и XXXI). Ср. характеристику Пушкина, данную Зеньковским в цикле «Философские мотивы в русской поэзии» (см.: «В краю чужом...»: Зарубежная Россия и Пушкин. М.; Рыбинск, 1998. С. 336—343).

[1] Наст. изд., с. 828.

[2] Наст. изд., с. 826.

[3] См. примеч. 1 к статье Гоголя.

[4] Цитата из повести Достоевского «Записки из подполья» (1864) (*Достоевский*. Т. 5. С. 113).

[5] *Вильгельм фон Гумбольдт* (1767—1835) — немецкий филолог, философ и языковед; один из виднейших представителей немецкого классического гуманизма эпохи Гете и Шиллера. Говоря о Шиллере, Зеньковский имеет в виду прежде всего его «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795).

[6] Отсылка к стихотворению Пушкина «Монастырь на Казбеке» (1829).

[7] Начало стихотворения «Как в ночь звезды падучей пламень...» (1832).

[8] Из поэмы «Джюлио» (1830).

[9] То есть «Чаша жизни» (1831).

[10] «Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный...», 1829).

[11] «Романс» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...», 1830).

[12] «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

[13] «Земля и небо» (1830—1831).

[14] «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!..», 1836).

[15] Парафраз слов Пушкина из стихотворения «Красавица» (1832?).

Г. А. Мейер

Фаталист
(К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова)

Впервые: Грани. Франкфурт-на-Майне, 1965. № 57. С. 125—141. Печатается по: Фаталист: Зарубежная Россия и Лермонтов / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 224—245.

Георгий Андреевич Мейер (1894—1966) — философ, публицист, литературный критик. В 1920 г. покинул Россию с Белой армией; жил в Константинополе, затем в Париже. Сотрудничал в монархическом издании «Русская земля», а с 1925 г. — в известной парижской газете «Возрождение». Статьи и очерки Г. А. Мейера, публиковавшиеся в периодической печати, были переизданы после его смерти (*Мейер Г. А.* Собрание литературных статей. Франкфурт-на-Майне, 1968; *Он же.* У истоков революции. Франкфурт-на-Майне, 1971). Посмертно был опубликован и главный литературоведческий труд Мейера — книга «“Свет в ночи” (о «Преступлении и наказании»): Опыт медленного чтения» (Франкфурт-на-Майне, 1967).

Осуждая Лермонтова за его отпадение от «соборно-христианского лона», Мейер варьирует те суждения, которые были высказаны им, например, в статье «“Бунтующие” герои Пушкина» (см.: «В краю чужом...»: Зарубежная Россия и Пушкин. М.; Рыбинск, 1998. С. 384—388). Кроме того, в очерке «Фаталист» повторены некоторые положения более ранней статьи Мейера — «Недруги Лермонтова» (Возрождение. Париж, 1955. № 40).

[1] Цитата из письма Баратынского к Пушкину, написанного в конце февраля 1828 г. (*Баратынский Е. А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 175). Ср. сходные суждения Пушкина в незавершенной статье «Баратынский» (1830).

[2] Мейер смешивает два разных эпизода из воспоминаний современников поэта. Гнев Лермонтова был вызван напечатанием «Хаджи Абрека» (см. примеч. 1 к статье Плаксина). «Демон» не был опубликован при жизни Лермонтова, хотя в марте 1839 г. полный текст поэмы был представлен в цензуру и разрешен к печати (с некоторыми поправками). Однако из-за последовавшего вскоре ужесточения цензурной ситуации Лермонтов не только не смог напечатать поэму полностью, но вынужден был даже забрать рукопись из редакции «Отечественных записок», о чем сообщал П. К. Мартьянов со слов А. А. Столыпина (*Мартьянов П. К.* Дела и люди века. СПб., 1893. Т. 2. С. 124). Подробнее см.: *Вацуро В. Э.* К цен-

зурной истории «Демона» // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 410—414.

[3] Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837?).

[4] Из стихотворения Баратынского «Скульптор» (1841).

[5] Из стихотворения «Подражание Байрону» (1830—1831).

[6] *Семен Григорьевич Фруг* (1860—1916), *Алексей Николаевич Апухтин* (1840—1893), *Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов* (1849—1913) — поэты, популярные в последней трети XIX в.

[7] *Василий Степанович Курочкин* (1831—1875) — поэт, переводчик, редактор и издатель сатирического еженедельника «Искра»; *Петр Исаевич Вейнберг* (1831—1908) — поэт, переводчик, автор широко известных сатирических и юмористических стихотворений.

[8] О «немецкой бесстильности» Фета И. Анненский писал в очерке «Бальмонт-лирик» (*Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 115).

[9] Цитата из поэмы Фета «Студент» (1884).

[10] Наст. изд., с. 355.

[11] Из стихотворения Я. П. Полонского «Могила в лесу» (1875—1876).

[12] См. примеч. 3 к статье Соловьева. Мейер имеет в виду также замечание Анненского в статье «Символы красоты у русских писателей» (1909): «Нет, в Лермонтове жил не наследник серебряных легионов Траяна, а разбойник, и притом не столько шотландский, сколько степной русский разбойник <...>. Когда я читаю в песне о Стеньке Разине, как чествовал он когда-то Волгу персидской царевной, я невольно думаю о Лермонтове» (*Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 133; в несколько ином контексте упоминается в той же статье удалой опричник Кирибеевич). Ср. слова А. А. Григорьева и Н. Ф. Шелгунова о родстве Печорина со Стенькой Разиным (наст. изд., с. 204, 214, 241).

[13] Неточно цитируется стихотворение «Предсказание» (1830).

[14] Из стихотворения «Валерик» (1840).

[15] В 1909 г. Л. Н. Толстой говорил С. Н. Дурылину о «Тамани»: «В повести нет ни одного лишнего слова. Ничего, ни одной запятой нельзя ни убавить, ни прибавить. Так еще писал только Пушкин» (*Дурылин С. Н.* У Толстого и о Толстом // Прометей. М., 1980. Т. 12. С. 216). Об отзыве Чехова см. примеч. 4 к статье Анненского.

[16] Мейер имеет в виду не показания А. И. Васильчикова на допросе у пятигорского коменданта, а его воспоминания о Лермонтове (см.: *Висковатый.* С. 425). Ср. также замечание Мережковского (наст. изд., с. 362).

[17] Источник этого эпизода установить не удалось.

[18] *Достоевский.* Т. 18. С. 59.

[19] Там же. Т. 10. С. 165.

[20] Цитата из 3-го очерка «Литературных и житейских воспоминаний» И. С. Тургенева (1869) (см.: Л. в восп. С. 296).

[21] Цитата из письма Баратынского к жене, А. Л. Баратынской, от 4 февраля 1840 г. (*Баратынский Е. А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. С. 268—269).

Е. Г. Эткинд

Поэтическая личность Лермонтова («Диалектика души» в лирике)

Впервые: Михаил Лермонтов, 1814—1989: Норвичский симпозиум. Нортфилд, 1992. С. 11—38 (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 3).

Ефим Григорьевич Эткинд (1918—1999) — филолог, литературовед, теоретик и практик художественного перевода; автор книг и статей о русской литературе XIX—XX вв., о немецкой и французской литературе, о межкультурных взаимосвязях. Эмигрировал в 1974 г.; преподавал в Сорбонне. Анализу произведений Лермонтова посвящена 3-я глава книги Е. Г. Эткинда «Материя стиха» (Paris, 1978; также: СПб., 1998. С. 79—113), многие страницы книги «“Внутренний человек” и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII—XIX вв.» (М., 1998) и ряд других работ (см.: Ефим Григорьевич Эткинд: Материалы к библиографии / Сост. П. Л. Вахтина, М. Д. Яснов. СПб., 1999).

[1] «*Tristia*» («Скорбные элегии») — книга элегий Публия Овидия Назона (43 до н. э.—18 н. э.), созданная им в изгнании.

[2] *Камилл Демулен* (1730—1794), *Луи-Антуан Сен-Жюст* (1767—1794), *Максимилиан Робеспьер* (1758—1794), *Жан-Поль Марат* (1743—1793) — политические деятели Великой французской революции.

[3] Имеется в виду та форма медитативной элегии, к которой обратился А. де Ламартин в своих первых сборниках, принесших ему громкую славу: «Поэтические раздумья» («Méditations», 1820) и «Новые поэтические раздумья» (1823).

[4] *Жоашен Дю Белле* (1522—1560) — французский поэт, член «Плеяды»; особой известностью пользовались два сборника его сонетов — «Древности Рима» и «Сожаления», изданные в 1558 г.

И. З. Серман

Судьба поэтического «я» в творчестве Лермонтова

Впервые: Михаил Лермонтов, 1814—1989: Норвичский симпозиум. Нортфилд, 1992. С. 39—52 (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 3).

Илья Захарович Серман (род. 1913) — литературовед, профессор Иерусалимского университета (эмигрировал в 1976 г.); автор многочисленных работ о русских писателях XVIII—XIX вв., в том числе монографий о Ломоносове, Державине, Крылове. Участвовал в подготовке 4-томного Собрания сочинений Лермонтова (Л., 1947—1948). И. З. Серману принадлежит книга «Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе. 1836—1841» (Иерусалим, 1997) и статья «Лермонтов и русская поэзия 1830-х годов» (Russian Language Journal. 1989. Vol. XIII. N 144. С. 71—97).

В. Гольштейн

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»: проблема героизма

Впервые по-английски: *Golstein V.* Lermontov's Narratives of Heroism. Evanston, Illinois, 1998 (Northwestern University Press, Studies in Russian Literature and Theory). Глава IV, посвященная «Песне про купца Калашникова», печатается в авторизованном переводе В. Гольштейна с незначительными сокращениями.

Владимир Гольштейн (род. 1956) — литературовед, автор работ о русских писателях XIX—XX вв. (Пушкин, Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Чехов, А. Белый, Цветаева и др.). Учился в Колумбийском и Йельском университетах; в настоящее время — доцент Йельского университета.

СОДЕРЖАНИЕ

I
Из первых откликов

II
Между похоронами и юбилеем

III
На рубеже нового столетия

IV
Лермонтов и лермонтоведы

V

Лермонтов в эмиграции

Учебное издание

МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ: PRO ET CONTRA

Составители:
В. М. Маркович, Г. Е. Потапова

Редактор: *С. И. Лукомская*
Корректор: *С. И. Лукомская*
Верстка: *С. В. Степанов*

Лицензия № 00944
от 09.02.2000 г.

Сдано в набор 21.10.01. Подписано в печать 25.03.02. Формат 60 × 90 $^{1}/_{16}$. Бум. офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 67,50. Тираж 2000 экз. Зак. № 3178

По вопросам оптовых закупок обращаться по адресам: 191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15, Издательство Русского Христианского гуманитарного института. Факс: (812) 311–30–75; e-mail: rector@rchgi.spb.ru.
URL: http://www.rchgi.spb.ru;
ИТД «Летний сад»:
Тел. в С.-Петербурге: (812) 232–21–04;
Тел. в Москве: (095) 290–06–88

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12